الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر– باتنـــــــة

كليـــــــة الآداب واللغـــــات

قسم اللغــة العربية وآدابـــــها

الكتابة والتشكيل الأيديولوجي في الرواية العربية المعاصرة

– دراسة نقدية أيديولوجية–

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث

إعداد الطالب: السعيد عموري

إشـــراف: أ.د. الطيب بودربالة

لجنـــــة المناقشة

الإسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
عبد الرزاق بن سبع	أستاذ محاضر	باتنة	رئيسا
الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	باتنة	مشرفا ومقررا
زرفاوي عمر	أستاذ محاضر	تبسة	عضوا مناقشا
سعيدة بن بوزة	أستاذ محاضر	خنشلة	عضوا مناقشا
مليكة النوي	أستاذ محاضر	باتنة	عضوا مناقشا
سليم بتقة	أستاذ محاضر	بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2013/2012

(قُلْ إِنَّ صَلَاتِي وَنُسُكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لِلّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ* لاَ شَرِيكَ لَهُ وَبِذَلِكَ أُمِرْتُ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُسْلِمِينَ).

الأنعام 162-163

(إني رأيت أنه لا كتب أحد كتاباً في يومه إلا قال في غده لو غــير هذا لكان حسن، و لو زيد هذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، و هذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر)

عماد الدين الأصفهاني

إهداء

إلى والدي الكريمين أولا وثانيا وأخيرا

إلى أسرتي الصغيرة التي كانت سندا لازمني مشوار البحث.

إلى أخوتي وأصدقائي حفظهم الله.

إلى كل من علمني الخير.

إلى كل طالب علم صادق في مبتغاه،

شكر وتقدير

أحمد الله وأشكره على جزيل نعمه، وعظيم فضله ومنّته.

فلو كان يستغني عن الشكر سيدٌ *** لعزة ملك أو علو مكان

لما أمر الله العبــــاد بشكره *** فقال اشكروا لـــــي أيها الثقلان

أشكر أستاذي الكريم المشرف الأستاذ الدكتور الطيب بودربالة على صبره وأناته، لقد كان منهلا ومعينا لاينضب خلقا وعلما جزاه الله كل خير.

وأشكر أساتذة قسم اللغة العربية في جامعة باتنة

كما أشكر كل من ساندني ولو بكلمة طيبة. جزاكم الله كل خير

مقدمة

مقدمـــــــــــــــــــــــــة:

عرفت الكتابة السردية العربية تنوعا وثراءا على مستوى التشكيل الفني والموضوعاتي، عبر تحولات فارقة في تاريخ العالم العربي الحديث والمعاصر، اتسمت بسمة الحداثة في مجالات الفكر والأدب، وأدخلت النصوص السردية عوالم التجريب والبحث عن هوية للكتابة العربية، بالبحث في الأشكال التي توائم أزمة الإنسان العربي وتكتب رؤاه وأفكاره وقضاياه شكلا ومضمونا.

كما شهدت الساحة النقدية العربية زخما كبيرا تناول طروحات غاية في الدقة والحرج عبر أسئلة الشكل السردي واللغة والأيديولوجيا والهوية والتاريخ والإلتزام والحرية، وغيرها من الأسئلة التي حرّكت السردية العربية. وفي ظل ازدهار الدراسات النقدية النصانية –التي كان الدرس اللساني الحديث رافدا أساسيا لها– اتجه الحديث عن المعنى في النص اتجاهات لم تعد تتصل بمستوى البنية العميقة للنصوص الروائية فقط، بل عرف البحث في حفريات الكلمة ومخابئ المعنى ومضمرات النص توجها جادا بجدة الكتابة وبحثها الدائم عن التميّز والمراهنة؛ إنه بحث في أيديولوجيا الكلمة وأيديولوجيا العلامة، أو البحث في أشكال الإرغامات الأيديولوجية التي تعكس تمظهرات المعنى وخبيء المقصدية، وهيمنة البرامج السردية على فعل التلقي والتأويل، ومن هذا المنطلق لم يكن البحث الذي نقصد إليه بحثا في موضوعات الرواية العربية المعاصرة أو في أيديولوجياتها وتشكيلاتها الفنية، فلقد نجد إسهامات كثيرة في ميدان البحث في أيديولوجيا

الرواية وفي النقد الأيديولوجي، غير أنها لم تكن كافية لمقاربة اشتغال الأيديولوجيا في النصوص السردية؛ نظرا لاتساع مجال المصطلح مفاهيميا وملامسته عديد الآفاق الفكرية والفلسفية؛ إننا نقصد إلى اتجاهات أخرى في النقد الأيديولوجي، تنأى عن تلك الدراسات التقليدية التي ارتبطت بالنقد الواقعي مع لويس عوض ومحمود أمين العالم في كتابه (الثقافة والثورة)، الذي حاول التأسيس لنقد جديد يعطي الشكل الفني أهمية كبيرة، إلا أنه أبقاه تابعا للمضمون، وكذلك كان الأمر عند الناقد محمد مندور الذي رأى أنّ النقد الإيديولوجي يهتم بعدة قضايا أدبية وفنية مثل قضية الفن للحياة, وقضايا الالتزام، ويحدد وظائف هذا النقد في ثلاثة مهام وهي:

- تفسير الأعمال الفنية والأدبية وتحليلها, مساعدة لعامة القراء على فهمها وإدراك مراميها القريبةوالبعيدة.

- تقييم العمل الأدبي والفني في مستوياته المختلفة على صعيد الشكل والمضمون والأساليب.

- توجيه الأدباء والفنانين من غير تعسّف ولا إملاء، ولكن في حدود التبصر بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم وما ينتظرونه من الأدباء والفنانين.[1]

كما أنّ دراسة فادية المليح المعنونة بـــــــــــــــ (الرواية والأيديولوجيا في سوريا من 1958-1990) كانت - في رأينا-تصنيفية أكثر منها دراسة أيديولوجية

[1]- محمد مندور، معارك أدبية، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، دط، دت، ص10.

حقيقية؛ لأنها عالجت كل ما يتعلق بالجانب المضموني في الرواية السورية وارتباط الكاتب بقضايا عصره، أما دراسة الناقد المغربي عبد اللطيف محفوظ (دلالة الأيديولوجية في الرواية - دلعون نموذجا-) فكانت الأكثر عمقا ودقة في دراسة تمظهرات الأيديولوجيا في الرواية؛ من حيث قراءة تركيب الأيديولوجيا في النص السردي من ناحية الصراعات التي تشكل أساس العمل الروائي، غير أننا لا نجد الناقد يعطي كبير أهمية للغة السردية في مقاربته، على الرغم من كون الوحدات اللغوية في النص السردي لا تؤدي وظيفتها الإفهامية التقريرية أو البلاغية الجمالية بقدر ما تؤدي وظائف أيديولوجية؛ فالوحدات اللغوية هي إرغامات أيديولوجية تشتغل على تنميط فعل التلقي وتعمل على تأثيث عالم المعنى المماثل لمقصدية معلنة وغير معلنة مسبقا، وصار لزاما على الناقد – لولوج أي دراسة تعنى بالجانب الأيديولوجي في السردية بعامة– تحديد زاوية رؤية تتعلق بتبني مصطلح الأيديولوجيا الذي يتمظهر بعدة أوجه تبعا للخطاب الذي يشتغل على أساسه، وهو ما حاولنا اتباعه في بحثنا المعنون بـــــــ(الكتابة والتشكيل الأيديولوجي في الرواية العربية المعاصرة– دراسة نقدية أيديولوجية–).

أ–أهداف البحث:

حاولنا أن نسلط الضوء على التشكيل الأيديولوجي في الرواية العربية المعاصرة، ذلك التشكيل الذي لا يتعلق بالجانب الموضوعاتي في صبغته المباشرة القابلة للتلقي السلبي غير الفاعل في مستوى التأويل، لكننا نقصد إلى ذلك النمط من المشاركة التلقياتية

التي أسّس لها امبرتو ايكو في تعريفاته للسيميولوجيا، حينما قرر أن الجانب التواصلي الذي يفعّل دور القارئ في صناعة المعنى هو التعريف الهام للسيميولوجيا، إننا نقصد بالتشكيل الأيديولوجي في الرواية العربية المعاصرة، ذلك التشكيل الذي يسعى الكاتب من خلاله إلى تنميط عملية التلقي برسم مسارات ومعالم العالم التأويلي، كنوع من الهيمنة والاحتواء والسلطة التي يمارسها الكاتب على المتلقي، والتي ليست بالضرورة تابعة لعالم الإدراك، إنما يرسم معالمها ما يسمى بالسنن الهيرمينوطيقي أو التأويلي عبر مساراته القبلية ومساراته التي تنشأ والكتابة السردية، والتي تجعل من العلامات اللغوية وغير اللغوية معالم قابلة لترسيم وتأثيث المعنى عبر تأويلها وإغنائها وكشف علاقاتها وتعرية زيفها في عالم السرد الروائي العربي المعاصر، من خلال النماذج المنتقاة.

إننا نقصد إلى تعرية اللغة وكشف مخابئ المعنى عبر المضمر من الأسلوب وغير المعلن من البرامج السردية التي تقدم عناصرها تقديما أيديولوجيا، وتجعل من كل علامة لغوية وغير لغوية حاملا أيديولوجيا لأيديولوجيا مضمرة ومعلنة على حد سواء.

ب- **دوافع اختيار البحث:**

لقد كان الاهتمام بمقاربة الأيديولوجيا في النصوص بعامة محط اهتمامي منذ سنوات الدراسة في التدرج وما بعده، وذلك لأسباب موضوعية وأخرى ذاتية، نقرؤها كما يلي:

- **الأسباب الموضوعية:** لقد كانت ظاهرة التجريب في الرواية العربية المعاصرة- من حيث التجريب في اللغة وفي بحث الروائيين عما يناسب رؤيتهم لعالم السرد الروائي- أهم حافز للبحث في أيديولوجيا الكتابة الروائية المعاصرة. كما شكّل النقد الأيديولوجي كمصطلح حافزا هاما، وبخاصة حينما نقرأ لمحمد مندور إطلاقه لمصطلح (المنهج الأيديولوجي)على النقد الواقعي العربي، الأمر الذي يجعلني أحاول قراءة المصطلح قراءة جديدة بما يناسب الحدود المنفتحة لمجالات الأيديولوجيا المفاهيمية.

- **الأسباب الذاتية:** لقد كان موضوع التشكيل الأيديولوجي في الرواية العربية المعاصرة من زاوية رؤية لسانية مثار اهتمامي منذ سنوات الدراسة في التدرج وما بعده، لذلك حاولت إكمال مسيرة البحث في الماجستير عن الرؤية الأيديولوجية في رواية (شرق المتوسط) لعبد الرحمان منيف؛ فوجدتني أميل -في قراءة النص السردي- إلى قراءة البرامج غير المعلنة التي تتحكم في الكتابة الروائية؛ حيث إنّ المقصدية المباشرة والمواضيع المطروحة لم تعد تقدّم شخصية الكاتب الحقيقية، وإنما ما لا يكتبه الكاتب وما لا يستطيع الفكاك منه هو أيديولوجيته الحقيقية. كما أنني أميل إلى البحوث العمودية التي تشتغل على مناوشة خفايا النصوص، مما جعلني أعتمد ثلاثة نماذج فقط بما يناسب رؤيتي للفرضيات المطروحة في الجانب النظري.

ج- إشكالية البحث:

تنطلق مقاربتنا للتشكيل الأيديولوجي في الرواية العربية المعاصرة من مجموعة أسئلة تتعلق بمقاربة التسنينات الأيديولوجية، عبر البحث فيما يمثّل -في النص السردي- إرغامات أيديولوجية، كما يمكن أن نقدم الإشكالية كما يلي:

- هل يمكن أن يتحول النقد الإيديولوجي إلى معناه الذي يؤصل لقراءة العلامة اللغوية وغير اللغوية قراءة تشمل البحث اللغوي إلى جانب البحث في الموضوعات؟

- هل تشكّل العلامة اللغوية – من خلال قراءة الأسلوب -حاملا أيديولوجيا يجعل منها أداة تحيين وإرغام لأيديولوجيا تشتغل على تنميط عمل التلقي في الرواية العربية؟

- هل يمثّل نمط عرض الرواية إرغاما أيديولوجيا لبرنامج مسطّر سلفا؟ وكيف تشتغل طريقة العرض على تحيين وتحقيق الأيديولوجيا المسبقة التي تنمط شكل التلقي في النص الروائي العربي؟.

إنّ هذه الأسئلة تتسع لتتفرع إلى أسئلة أخرى تتعلق بالأدوات والإجراءات النقدية التي تحقق القراءة النقدية للكتابة السردية العربية من خلال نماذج الدراسة.

د-منهجية البحث:

وللإجابة عن أسئلة الإشكالية أو لمقاربتها، حاولنا التسلح بمنهجية واضحة تتسم بطابعها التحليلي مستفيدين في ذلك من تطبيقات المنهج السيميائي؛ حيث وجدنا في التصوّر الذي قدمه سعيد بنكراد في كتابه -النص السردي: نحو سيميائيات للأيديولوجيا- التصور النموذجي لمقاربة الأيديولوجيا في النصوص السردية مقاربة سيميائية، ومنه اعتمدنا على أنواع الإرغامات الأيديولوجية التي تتأسس على مفهوم السنن في الدرس السيميائي كاستلهام نظري يقدّم الإرغامات الأيديولوجية في السرد وتجلياتها عبر ثلاثة إرغامات، يتعلق الأول بأنماط العرض، وفيه درسنا الصوت المهيمن على السرد باعتباره السند الحقيقي لتحديد النسق الأيديولوجي والمتعلق أساسا بالفهم الصحيح أو القريب إلى الرواية، ويتعلق الثاني بهيكل السرد وركزنا فيه على اشتغال الأيديولوجيا عبر ترسيم عالم تأويلي مُبرمج خلف بناء الفضاءات في الرواية، أما الثالث فيتعلق بالشخصيات السردية كإرغام أيديولوجي، وقرأنا فيه تحوّلات الشخصية عبر نمطين من السرد هما: السرد الروائي والسرد السينمائي.

كما أننا استفدنا من قواعد نظرية تتعلق بتقنيات السرد البنائية، كزوايا رؤية الراوي ومظاهر حضوره في السرد، وكذلك تعريفات الفضاء، على أنها كانت خلفيات نظرية قدّمت أهمية العناصر المدروسة في مقاربات النصوص السردية بعامة.

من أجل الوصول إلى قراءة المقاربات النقدية التي قُدمت في هذه الرسالة، كانت النماذج المنتقاة ثلاثة نصوص سردية، اعتمدنا فيها التنوع الجغرافي والتماثل الزمني؛ فهي كلها روايات جديدة، الأولى جزائرية (كراف الخطايا) لعبد الله عيسى لحيلح، والثانية مصرية (عمارة يعقوبيان) لعلاء الأسواني، أما الثالثة فهي عراقية (إذ سعّرت) لفائزة العزي، وهو انتقاء اعتمدنا فيه الجدة أولا ليوائم المسعى العام للبحث، كما ركزنا فيه على فكرة التنويع بين مؤلفين ومؤلفات.

ه-خطة البحث:

مرّ البحث بمراحل تمثل خطة شاملة قسمناها إلى بابين:

- الباب الأول: عنوناه بـــــــ(نحو تصور سيميائي لدراسة الأيديولوجيا في السرد الروائي) وفيه تتبعنا مسارا منطقيا من العام إلى الخاص؛ حيث قسمناه بدوره إلى فصلين، قرأنا في الأول- تحت عنوان (الأيديولوجيا والسرد الروائي)- مصطلح الأيديولوجيا عبر مجالات مفاهيمية رائدة في الفكر والأدب، وبخاصة في الفكر الماركسي عبر رائده الأول ماركس مرورا بأهم الماركسيين في الفكر الحديث ممثلا في غولدمان وألتوسير، ثم بحثنا في علاقة الأيديولوجيا بكل من مفهوم الخطاب ومفهوم النص، عبر مقاربة الجدلية التي يتعالق فيها كل من المصطلحات الثلاث؛ وذلك بهدف التأسيس لقراءة الأيديولوجيا في الخطاب الأدبي، وصولا إلى المطلب الأهم، وهو علاقة الأيديولوجيا بالنص الروائي من خلال جدلية رواية الأيديولوجيا/ أيديولوجيا الرواية.

أما في الفصل الثاني تحت عنوان(الأيديولوجيا والسرد الروائي: نحو تصور سيميائي) فدرسنا فيه علاقة الأيديولوجيا –كتشكيل يتعالق بالنص–بمفهوم السنن وأنماطه، وذلك بعد تمهيد نظري عن السيميائيات، تحرينا فيه عدم تكرار ما تداولته البحوث الأكاديمية عن السيميائيات واتجاهاتها وروافدها الفلسفية والعلمية، إلاّ ما كان خدمة لحدود الدراسة من مثل مفهوم العلامة والدليل، وفي الفصل ذاته خصصنا مبحثا أساسيا عن أنظمة الإرغامات والتشكيل الأيديولوجي؛ وفصلنا فيه الحديث عن الإرغامات الخطابية والسردية مستندين عما قدّمه الناقد المغربي (سعيد بنكراد) من أنواع الإرغامات السردية(أنماط العرض، هيكل السرد، الشخصيات) وهي الإرغامات التي كانت سندا للتطبيقات الثلاث التي ضمّناها الباب الثاني من الرسالة.

الباب الثاني: عنوناه بــــــــــ(الإرغامات الأيديولوجية في الرواية العربية المعاصرة –مقاربات تطبيقية–) وكان عبارة عن فصول تطبيقية لما افترضناه إرغامات أيديولوجية في النصوص السردية، محاولين أن يكون لكل نص سردي مُختار ما يقابله من إرغام تبعا لرؤيتنا الخاصة لأيديولوجيا التشكيل السردي.

لقد كانت الفصول الثلاثة المكونة للباب الثاني موزعة على روايات ثلاثة، درسنا في الأولى –تحت مسمى التسنين الايديولوجي وسلطة السرد في رواية كراف الخطايا– نظام الإرغامات الخطابية المباشرة وغير المباشرة، التي جعلت من الوحدات اللغوية–في الرواية– تؤدي وظائف جديدة تتأسس على تفعيل المشاركة التلقياتية، هي وظائف

أيديولوجية تتعلق بأسلوب الكاتب في تأثيث عالم المعنى ورسم سبل التلقي وجعل التأويل على مدارات وحدود ومسارات محددة المعالم مُسبقا. كما أنّ الفصل الرابع- بترتيب الفصول- والمعنون بـــــــ(الأيديولوجيا وسيرورة التدلال في السرد-مقاربة تحوّل السرد الروائي إلى سرد سينمائي-) كان خاصا بقراءة الشخصية السردية وتحوّلاتها بين نمطين من السرد الروائي والفيلمي، وحاولنا فيه مقاربة شخصية(طه الشاذلي) في رواية عمارة يعقوبيان، باعتبارها إرغاما أيديولوجيا يتعالق وبرنامج السرد المؤدلج مسبقا والتي كانت الشخصية -كإرغام- تحيينا له. أما الفصل الأخير، تحت مسمى(التسنين الأيديولوجي وتشكيل الفضاء الروائي، رواية - إذ سعّرت- فائزة العزي نموذجا) فقد كان خاصا بمقاربة الفضاء الروائي -كإرغام أيديولوجي- وقرأنا فيه تشكيل الفضاء، كتحيين لبرنامج خاص اشتغل على أدلجة صورة الفضاء الأساسي

(فضاء العراق) من حيث اشتغال كل الفضاءات المكانية كتسنينات تؤثث عالما تأويليا، يقدّم الفضاء الأساسي كعنوان لمقصدية غير معلنة في الرواية.

بعد هذا التقديم لفصول البحث، نصل إلى الخاتمة التي قدّمنا فيها أهم نتائج متعلقة بالمنهج المختار وبنتائج متوصل إليها عبر مقاربات الفصول التطبيقية، ومن ثم قدّمنا فهرسا لمصادر ومراجع البحث المعتمدة، وذيّلنا كل ذلك بفهرس الموضوعات.

لعله من ديدن البحوث الأكاديمية، ذكر الصعوبات التي تواجه الباحثين، ولعل من الموضوعية القول بأنّ أكثر الصعوبات التي واجهتني تتعلق بالموضوع ذاته، لصعوبته،

وجدّة طروحات الأيديولوجيا عبر عديد التوجهات الفكرية والفلسفية، وكذلك التوجهات التي تعتمد الدراسات اللسانية لمقاربة الأيديولوجيا في الخطابات.

اعتمدنا في هذا البحث على مجموعة مراجع عربية ومترجمة، نذكر من أهمها: كتاب لحميداني حميد(النقد الروائي والأيديولوجيا)، وكتاب سعيد بنكراد(النص السردي: نحو سيميائيات للأيديولوجيا)، وكتاب بول ريكور(محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا)، وكتاب Pierre Machery, pour une théorie de la production littéraire.

إنّ البحث الذي بين أيدينا لم يكن ليرى النور لولا مرافقة صارمة وجادة من طرف أستاذي الفاضل: الأستاذ الدكتور (الطيب بودربالة)، الذي ذلّل لي صعوبات كأداء بخاصة في مجال الفكر والفلسفة والترجمة، فله أسمى وأجل معاني الشكر والتقدير. كما أتمنى أن يكون هذا البحث إضافة للدراسات الأكاديمية التي تُعنى بالجانب الأيديولوجي في النصوص السردية.

لا يسعني في الأخير إلاّ التوجه بالشكر إلى كل من قدم لي يد العون ولو كلمة تشجيع.

الباب الأول:

نحو تصور سيميائي لدراسة الأيديولوجيا في السرد الروائي

الفصل الأول:

الأيديولوجيا والسرد الروائي

الباب الأول: نحو تصور سيميائي لدراسة الأيديولوجيا في السرد الروائي:

الفصل الأول: الأيديولوجيا والسرد الروائي

1-1-المبحث الأول: المجال المفهومي للأيديولوجيا في الفكر الحديث

مدخل

1-1-1- المطلب الأول: المجال المفهومي للأيديولوجيا

أ_ الأيديولوجيا كعلم للأفكار

ب- المفهوم الفلسفي

ج- الأيديولوجيا واليوتوبيا

***الأيديولوجيا عند لوسيان غولدمان**

1-1- 2- المطلب الثاني: الأيديولوجيا في الفكر الماركسي

1- 2-المبحث الثاني: الأيديولوجيا / الخطاب/النص:

1-2-1-المطلب الأول: مفهوم/ الخطاب

1- 2-2-المطلب الثاني: مفهوم النص

1-2-3- المطلب الثالث: جدلية الأيديولوجيا /النص /الخطاب:

أ- ثنائية النص/الخطاب

ب- التشكيل الأيديولوجي وثنائية نص/خطاب

ج- خطاب الأيديولوجيا/أيديولوجيا الخطاب

* ألتوسير وأجهزة الدولة الأيديولوجية:

1-3- المبحث الثالث: الأيديولوجيا والخطاب الأدبي:

1-3-1-المطلب الأول: الأيديولوجيا والأدب

1-3-2-المطلب الثاني: الأيديولوجيا والرواية

أ- أيديولوجيا الرواية

ب- رواية الأيديولوجيا

الفصل الأول: الأيديولوجيا والسرد الروائي

1-1-المبحث الأول: المجال المفهومي للأيديولوجيا في الفكر الحديث

مدخل:

في هذه المرحلة من الدراسة سوف نستعيض عما جرى عليه ديدن الدراسات الأكاديمية التي تقدم المفهوم أولا أي مفهوم الأيديولوجيا، بعبارة المجال المفهومي، وذلك لاعتبارات كثيرة أهمها كون مصطلح الأيديولوجيا في الفكر الحديث لا ينتمي إلى مجال مفهومي خاص ومحدد، بل إنّ مجالات فلسفية فكرية وأدبية كثيرة تتقاسمه، مما جعله ذا محمولات مفاهيمية نظرية وتطبيقية متباينة، أدت إلى حالة من عدم استقرار الدرس الحديث على بلورة ميزات خاصة ونهائية تسمى (أيديولوجيا)؛ فنجده عادة ما يرتبط بعلم السياسة الذي اشتهرت به، فالتصق المصطلح بالتيارات الفكرية التي بلورت سياسات متباينة تتعلق بأنظمة الحكم وبطرق بناء المجتمعات، كما هو الحال في الفكر الماركسي مثلا، وارتبط المصطلح كذلك برؤى سوسيولوجية، فتعالق بمعاني اليوتوبيا وتميز عنها، كما نجده قد ارتبط بالآداب باعتبارها نشاطات إنسانية راسخة لرسم صورة الفرد والمجتمع عبر آثار ارتبطت بالانسان على مدار التاريخ البشري.

إنّ اللافت للانتباه في مصطلح الأيديولوجيا أو في محاولات تأصيله في مجال مفهومي خاص به أنه لابد من تتبع استعمالاته عبر مختلف الآثار التي ارتسم فيها، على اعتبار أنه شهد منذ ظهوره الأول تطورا كبيرا -بالمعنى الحقيقي للكلمة- واتسعت دائرة

مفاهيمه بين مختلف الفلسفات وبخاصة السوسيولوجية منها عند كارل منهايم مثلا الذي قابل مصطلح الأيديولوجيا باليوتوبيا في رسم صورة لصيرورة بناء الطبقات الاجتماعية، وكذلك الحال في الماركسية حيث عرف المصطلح تجاذبا كبيرا عند منظريه على امتداد مراحل الفكر الماركسي، وبخاصة عند ألتوسير الذي قدّم فلسفته الماركسية على أساس الوجود المادي للأيديولوجيا، ومن ثم فالمصطلح لم يستقر على مفهوم قار بل انفتح مجاله المفاهيمي على مقاربات متباينية، وفيما يخص مجال الأدب فإنّ علاقة الإبداع الأدبي، كنشاط إنساني، بالواقع وعلاقات التأثير والتأثر كانت -على مدار التاريخ الأدبي- قضية نقدية متوارثة اتصلت بمفهوم الأيديولوجيا منذ ظهور المصطلح على اعتبار أن الأخير يقابل علم الأفكار وليس الأدب إلا صورة من صور الفكر والنشاط الإنساني.

إنّ آثار النشاط الإنساني، من آداب وفنون وغيرها، نتاج سلسلة تسنينات تجعل من العمل الأدبي ذا مرجعية صارمة -على الأقل في مستواها التأويلي المتناهي(تعبير إيكو)- ويقدم في الوقت ذاته برنامجا يقلص من حجم السيميوزيس أو سيرورة التدلال، وبالتالي فإن التشكيل الأيديولوجي للنصوص الأدبية لا يتعلق فقط بمستويات البنيات الدلالية العميقة بقدر ما يتعلق بالكتابة، بالظواهر الأسلوبية، بالتراكيب، وبكل المستويات التي تتجاوز حدود الوعي إلى المنفلت وغير المعلن، لذلك كانت الأيديولوجيا بحق شاملة عابرة لكل المجالات، وسنحاول فيما يلي إلقاء نظرة على أهم تعريفات الأيديولوجيا منذ ظهورها الأول كعلم للأفكار.

1-1-1- المطلب الأول: المجال المفهومي للأيديولوجيا:

أ- الأيديولوجيا علم للأفكار:

قُدم مصطلح الأيديولوجيا في بدايته الأولى على أنه علم الأفكار، ويعتبر الفيلسوف الفرنسي أنطوان دستوت دي تراسي Antoine destutt de tracy أول من أرسى مصطلح الأيديولوجيا بصيغته المعروفة Idéologie وذلك في كتابه الشهير(عناصر الأيديولوجيا Élémens d'idéologie) عام 1825[1]، وعنى بذلك أن يكون المصطلح مقابلا للعلم الذي يدرس الأفكار دراسة علمية بحتة باتباع قوانين علمية مضبوطة، تنطلق من الملاحظة والتجربة لتصل إلى نتيجة محددة وهو ما يقودنا إلى استخلاص دي تراسي لفكرة ضرورة اتباع المنهج العلمي التجريبي في دراسة الفكر وقابلية الأخير للخضوع لمخبر التجارب العلمية، ودعوته للدراسة العلمية –بما يحمله مفهوم الدراسة العلمية– من معاني إعمال العقل والصرامة في اتباع المناهج التجريبية لدراسة الأفكار؛ فينبغي على الأيديولوجيين « دراسة الأفكار كما يدرس غيرهم الدورة الدموية»[2] . فهو يؤسس إذن لمفهوم الأيديولوجيا من خلال تقديم أهم مبادئها، وهو وجوب الدراسة العلمية للأفكار؛ أي إلزامية دراسة الأفكار وفق منهج علمي بيّن المعالم.

---

[1] – David Hart, Destutt de Tracy (1754-1836): An Annotated Bibliography,1/2002 http://oll.libertyfund.org/index.php?option=com_content&task=view&id=41&Itemid=259 1/1/2010

[2] – Encyclopédie Agora, fondée par Jacques Dufresne et Hélène Laberge, dossier Ideologie , définition 2003, http//www.agora.qe.ca/mot.nsf/dossier/ideologie 10/12/2008

ومن خلال دي تراسي اهتم الأيديولوجيون بدراسة الأفكار في حالة مثولها الواقعي بعيدا عن الغيبيات وهو ما يفسر صبغتها العلمية والمنهجية، واعتمدت على الحقيقة الكائنة في تفسير الظواهر الاجتماعية فاستبعدت «الميتافيزيقا وحاولت إقامة العلوم الحضارية على أسس أنثروبولوجية وسيكولوجية »[1] ومنه فإن توجه الأيديولوجيا العلمي في جانبها التحليلي والانطلاق من الواقع لاستخلاص مادة التحليل، جعل منها ترتبط–في نشأتها– بالنزعة المادية التي ظهرت في القرن 18 في فرنسا، فكان دي تراسي وجماعته « من أنصار تلك الجماعة الفلسفية التي اقتفت أثار الفيلسوف الفرنسي كوندياك condillac »[2] فكان ذلك سببا في استلهام أفكارهم علمية المنهج والتحليل من المنهج العلمي التجريبي الذي عرفته الفلسفة انطلاقا من فرنسيس بيكون وتلميذه كوندياك ثم دي تراسي.

مما سبق نلاحظ أن اتجاها علميا منهجيا كان أساسا ومنبعا للأيديولوجيا وسيبقى هو الخيط الرابط بين مختلف التعريفات التي تقصد في مقارباتها للمصطلح إلى الاعتماد على الأفكار الواقعية والابتعاد تماما عن كل ما من شأنه أن يجانب الواقع في منطلقاته، فأبعد المصطلحُ الأفكار عن التأملات الفلسفية المثالية والنزوع الغيبي للأساطير والمعتقدات التي «فصلتها عن عالم الحياة الواقعية، وجعلتها تخضع للحكم والتقيم المنطقي »[3] ومن خلال تبني الأيديولوجيا للتوجه العلمي كمنطلق وكإجراء؛ فإنها صارت دعوة صريحة إلى حرية

---

[1]– إبراهيم زكريا ، مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، الفجالة، مصر، دت، دط، ص176.

[2]– المرجع نفسه، ص180.

[3]– عيلان عمرو ، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشوراة جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001، ص12.

التفكير والتحرر من سلطة الميتافيزيقا التي فُرضت كقالب جاهز، ومنهج تفكير صارم غير قابل للتخطي، فهي نقطة انقلاب وقطيعة وتحلل من« الأحكام المسبقة التي يعتقد الطغيان أنها أنها لازمة لحمايته ودعمه»[1] .

إنّ الدعوة إلى التحرر التي دعت إليها الإيديوجيا كمفهوم جديد يقابل علم الأفكار، كانت بمثابة قطيعة على الفكر التقليدي الذي تسيطر عليه الكنيسة، وتقدمه كقالب جاهز غير قابل للانتقاد، و فكر الإنسان- عند الكنيسة- يكتنفه النقص وهو« عاجز بدون إلهام إلهي»[2] الأمر الذي جعل علم الأفكار يهدف إلى تحقيق برنامج إصلاحي، يقوم بمهمة تحرير الفرد والمجتمع من تسلط الموروث، وقيود الكنيسة التي تعتمد أسلوب الإيهام؛ أي إنها تستغل نفوذها في تقديم صورة وهمية عن الحقيقة ونمطية عن الفكر من أجل السيطرة على عقل الفرد والمجتمع .

لقد عرف هذا البرنامج الإصلاحي أهمية كبيرة أثناء الثورة الفرنسية، فعرف مواجهة صارمة من طرف السلطة، وعرف مصطلح الأيديولوجيا –من خلال تلك الدعوة- انتشارا واسعا بين رجال الدولة حينما صار لقبا تهكميا يطلقه نابوليون بونابرت Napoléon Bonaparte على **دي تراسي** ورفاقه تحقيرا لهم، فنعتهم بالأيديولوجيين Idèologuesعندما « اصطدمت مصالحه وأفكاره التوسعية بجماعة الأيديولوجيين التي

[1]- العروي عبد الله ، مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط7، 2003، ص23.
[2]- المرجع نفسه، ص22.

يقودها دي تراسي ورفاقه، والداعية إلى القيام بإصلاحات جذرية في المؤسسة الاجتماعية بدءا بالتغيير الشامل لقطاع المدارس في فرنسا وخاصة لدى طلبة المعهد القومي حيث برامج العلوم الأخلاقية والسياسية»[1] ومن ثم شهد البرنامج الإصلاحي الذي قدمه الأيديولوجيون –وبخاصة في المؤسسات الرسمية– حربا ضروسا من طرف السلطة، لاعتقاد نابليون أن هؤلاء يجهلون المشاكل الحقيقية والتوجهات السياسية لتسيير المجتمع والدولة، ويشكلون بذلك خطرا على السلطة وعلى المجتمع، فشرع في العمل على إلغاء الجماعة والقضاء عليها حتى لا تترك آثارها بخاصة في أوساط طلبة المعهد القومي، ولم تكن أسلحته في ذلك أسلحة« الاستبداد والطغيان –فقط– بل استعمل الإهانة والتحقير والتهكم»[2].

لقد كان لأساليب التحقير والتهكم التي عانتها الأيديولوجيا –كمصطلح التصق بأصحاب الفكر البعيد عن الحقيقة– نتائج سيئة نقلت المفهوم نقلة عكسية من الإيجاب إلى السلب، حيث صار أوهاما تخفي الحقائق التاريخية وصار الفكر الأيديولوجي عبارة عن تأملات لاواقعية تناقض الوقائع الخارجية، واختلفت المفاهيم بين عديد الفلسفات في تحديد مقياس الفكر وآليات دراسته، وعاد مفهوم الايديولوجا ليرتبط بمعاني الدونية والتفاهة «

[1]– العروي عبد الله، مفهوم الأيديولوجيا، ص12.

[2] –Encyclopedie,Agora, ideologie, Op.cit

ودرج الاستعمال على تسمية أي تفكير باسم أيديولوجيا حين يجيئ هذا التفكير تافها وعديم الشأن، على اعتبار أن المحك الأوحد لقياس قيمة الفكرة هو النشاط العملي»[1].

لقد كان لهذا التحوّل أثره الكبير في صيرورة المصطلح؛ فاقترنت الأيديولوجيا بالنفعية وصار من المألوف أن الأفكار بإظهار المقاصد الخفية التي تنطوي عليها أراء الآخرين، وقد نعتها الفيلسوف **كارل يسبرس Karl jaspers** بالنفعية «هدفها الجوهري خدمة للغاية المراد بلوغها، عبر وسائط تُخفي الحقيقة الموضوعية عن الذات المعتقدة بها»[2].

إنّ الأيديولوجيا نظام فكري يحقق التماسك، ويمكن له تلبية غايات نفعية لفئة ما واستغلالها بحيث تضؤل أمامها قوى المادية، وهو الأمر الذي يجعل من الأيديولوجيا حضورا اجتماعيا وتصورا للإنسان وللعالم، حيث قدّمها علماء الاجتماع على اعتبارها رؤية شاملة للحياة وللمعتقدات وللخبرات الانسانية وبناء المجتمعات،و فيما يلي نحاول تسليط الضوء على رؤية السوسيولوجيين لمفهوم الأيديولوجيا قبل أن نركز على تعريف الأيديولوجيا في الفكر الماركسي، على اعتبار أن الأخير شهد ثورات فكرية عرفت نظرياتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والأدبية، انتشارا واسعا عبر العالم.

ب- المفهوم الفلسفي للأيديولوجيا:

1- إبراهيم زكريا ، مشكلة الفلسفة، ص180.

2- العروي عبد الله ، مفهوم الأيديولوجيا، ص29.

إن الأيديولوجيا إذ تضرب بجذورها في الواقع الاجتماعي المعيشي وتطلعات الفئات والأفراد فيه، فإن علماء الاجتماع دعوا إلى حتمية الدراسة السوسيولوجية في تحليل الفكر البشري؛ حيث اتجه علم اجتماع المعرفة في تحديداته لضبط مفهوم الأيديولوجيا إلى حضورها الاجتماعي، فهي «لا تدل فقط على المعتقدات التي توجد لدى الناس، أو نسق القيم أو محصلة الأهداف والمعايير، وإنما تتضمن كل هذه الجوانب مجتمعة، بالإضافة إلى نظرة الإنسان للأشياء المحيطة به والتصور الذي يشكله عن العالم، وهي في الوقت نفسه تشير إلى مجموعة الخبرات والأفكار والأراء التي يستند عليها في تقويمه للظواهر المحيطة به»[1]. إنها إذن رؤية شاملة تحمل تصور الإنسان للعالم عبر محصلة خبرات تاريخية، تجعل رؤيته ذات قاعدة فكرية صلبة تُشكل –بصيغة ما– قاعدة صلبة من خبرات وآراء وأفكار في صيرورة بناء المجتمع.

لقد دعا كارل منهايم Karl Mannheim –الذي يعتبر أحد أهم مؤسسي علم الاجتماع– إلى ضرورة توسيع البحث الأيديولوجي وربطه بالدراسات العلمية القائمة في مضمار تاريخ الأفكار، وتجاوز النظرة الضيقة للأيديولوجيا التي تستند إلى عامل سيكولوجي محض، تعتمد في تأويل الأفكار على معيار المنفعة؛ أين تبدو آراء وأفكار الآخر يشوبها دائما غموض يخفي المصالح الشخصية، ويدفع إلى الريبة والشك حينما « ننظر إلى هذه الأفكار أو تلك التصرفات على أنها مجرد تغطية شعورية بدرجات متفاوتة

[1]. المسيري عبد الوهاب محمد. الأيديولوجية الصهيونية: دراسة حالة في علم اجتماع المعرفة. سلسلة عالم المعرفة, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1983، ص 135.

لطبيعة الموقف الحقيقية»[1] فعلى هذا الأساس السيكلوجي اقترنت الأيديولوجيا في مراحل تاريخية متفاوتة بالنفعية وبالشك والريبة في قراءة الأفكار وتحليلها، وهو الأمر الذي جعل أحد أبرز علماء الاجتماع، كارل منهايم، يقترح المناهج العلمية لدراسة الأفكار والإفادة من إجراءاتها العملية في البحث الأيديولوجي.

على خلاف الرؤية الماركسية –التي تعتبر طبقة البروليتاريا طبقة كونية تمثل انحلال كل الطبقات فيها، وتمتلك وحدها القدرة والفعالية في فضح الأيديولوجيات– قرر علماء الاجتماع أحقية كل طبقة اجتماعية في رؤيتها للحقائق الإنسانية وأن « لكل وضع تاريخي حقيقته الخاصة وأنه ليس ثمة طبقة اجتماعية واحدة تحتكر لنفسها المعنى الكلي للحقيقة الإنسانية » [2] ومن ثم فتحت هذه الحقيقة الاجتماعية مجالا واسعا لكل الطبقات الاجتماعية، لاستعمال أيديولوجيتها– في صراعها التاريخي – النابعة من رؤيتها الخاصة للعالم، ولتبرير مصالحها وفرض وجودها.

كما فتحت هذه الحقيقة كذلك مجالا واسعا لدراسة الأيديولوجيا دراسة علمية موضوعية، ومقابلتها باليوتوبيا التي تعتبر كأفق وهاجس تطلع الطبقات الفقيرة إلى موجود تتحقق فيه العدالة والديمقراطية، وعلى تلك الصيرورة التي تقابل ديناميكية بناء المجتمعات تمضي كل من الأيديولوجيا واليوتوبيا في دينامية لا تقبل إلغاء أي طرف بل

---

[1]. إبراهيم زكريا. مشكلة الفلسفة، ص 183.

[2]. إبراهيم زكريا ، مشكلة الفلسفة، ص 183.

لا تكتمل صورة إحداهما إلا بتحقق الأخرى، ونحاول في ما يلي تسليط الضوء على كل منهما ونركز على علاقة كل واحدة بالأخرى.

ج- الأيديولوجيا واليوتوبيا:

يقدم كارل منهايم الأيديولوجيا من خلال مؤلفه (الأيديولوجيا واليوتوبيا) [1] عام 1929 نظرية علمية في السياسة تقرّر أن الأيديولوجيا ترتبط بطبقة اجتماعية حينما تكون في الحكم؛ أي في ممارستها الفعلية للسلطة وتقابلها اليوتوبيا، وهي فكر الطبقة المحكومة التي تكون داخل حيز الحكم تؤدي واجبات محددة، بمعنى أن الإيديولوجبا الفعالة في الميدان السياسي مرتبطة بمصالح « الفئات التي تتصارع لتصل إلى السلطة السياسية، والمصلحة هنا تعني المصلحة الاقتصادية الجلية؛ حيث ترى ذاتها حقيقة مطلقة ومنافساتها غلطا وتدليسا »[2] ومن خلال الصراع الذي يظهر بين الفئات والطبقات السياسية، تتجلى الأيديولوجيا في ارتباطها التام بالنفعية وبالمصلحة الإقتصادية، وتحاول بذلك الحفاظ على مصالحها بكل الطرق والوسائل، وعلى النظام القائم بغية الاستمرار والثبات، بينما اليوتوبيا- عند منهايم-تتعالق مع الأيديولوجيا في علاقتهما مع الواقع، ففي تعريفها

---

[1] .Karl Mannheim, Idéologie et utopie (Une introduction à la sociologie de la connaissance) Traduit par Pauline Rollet, Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, bénévole Cégep de Chicoutimi, Québec. 2003 http://pages.infinit.net/sociojmt

[2] . العروي عبد الله. مفهوم الأيديولوجيا، ص47.

المحدود« هي ذلك التوجه الذي يتجاوز الواقع ويعمل – في الوقت نفسه– على تقويض مساراته »[1]

كما أنها « نوع من التفكير يتمحور حول تمثّل المستقبل واستحضاره بطريقة مستمرة»[2] وكأنها نوع من الأحلام التي تلازم الطبقة المحكومة في تطلعاتها المستقبلية.

ينقلب الأمر رأسا على عقب حينما تتحقق دينامية تاريخية تقليدية وتنقلب الموازين، وبحكم سنن التغيير التاريخي أي صعود طبقات وانحلال أخرى، وبتحول الطبقة المحكومة إلى حاكمة، تصبح أفكار الأخيرة أفكارا « أيديولوجية لأنها تسعى للحفاظ على مصالحها ومكانتها» [3] وتحاول أن تتمسك بزمام السلطة والحفاظ على الوضع القائم من جهة، ومن جهة أخرى تحارب الطبقات المحكومة التي تصبح أفكارها يوتوبية تسعى لاستحضار صورة المستقبل. وكل من الأيديولوجيا واليوتوبيا في حركتها الدائبة وصراعهما الأبدي تؤثران بشكل أو بآخر في سير التاريخ وتطوّر المجتمع.

يعتبر علماء الاجتماع أن الممارسة الفعلية للإنسان الذي يحكم بالضرورة على نتائج أعماله هي الوسيلة الحقيقية للحكم على الأيديولوجيا واليوتوبيا في علاقاتهما وقربهما من الواقع، وقد قدّم **كارل منهايم** أفكاره تحت نظرية سماها (المنظورية Le Prisme) وهي أن الباحث «عندما يرى الواقع الاجتماعي والأحداث التاريخية انطلاقا من منظور طبقة

---

[1]. المرجع نفسه، ص73.

[2]. العروي عبد الله ، مفهوم الأيديولوجيا، ص47.

[3]. عيلان عمرو ، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص 15.

معينة، ثم يرى نفس الواقع من منظور طبقة أخرى فإنه يقترب من الواقع ولا يبتعد عنه لأن منظور الرؤية الأكثر واقعية هو المنظور الذي لا يلغي فكر أي طبقة، بل على العكس من ذلك يفيد من رؤية كل الطبقات في مقاربة الواقع مقاربة أصح من اعتماد وجهة نظر طبقة واحدة يعتقد أنها المهيمنة والكونية.»[1]

تؤدي كل من الأيديولوجيا واليوتوبيا وظيفتين مختلفتين وحقيقتهما التي لا تظهر إلا من خلال استقراء وظيفتيهما، هي أنهما يمثلان هروبا حقيقيا من الواقع الاجتماعي ويلازمان الوعي الزائف من حيث إن «الأيديولوجيا تعمل على حفظ هوية الجماعة بينما تؤدي اليوتوبيا وظيفة تحررية لأنها ترى بمنظار المستقبل»[2] ووظيفة الحفاظ على هوية الجماعة ليست إلا الحفاظ على الوضع التسلطي القائم أو الحفاظ على الحكم، بينما اليوتوبيا التي هي فكر الطبقة المحكومة تمثل هروبا من الواقع على اعتبار دعوتها التحررية القائمة على اعتماد منظار المستقبل، كمنظار حالم أو استشرافي.

إنّ الصراع الدائم لكل من الأيديولوجيا واليوتوبيا يُلزم الباحث باستقراء دقيق لتجلياتهما، غير أن آليات كشف الصراع على مستوى النصوص تختلف باختلاف الرؤية التي تحدد المجال المفهومي لكليهما، وكذلك باختلاف آليات البحث عن تجلياتهما على

---

[1]. المرجع السابق، ص 48.

[2]. Gregory Vincent, Ideology, 1998, Nouveau millénaire, Défis libertaires 2004-02-02. http://xlab.club.fr/ideo.html.

مستوى بنيات النص ودلالاته. وقد رسم الفيلسوف **بول ريكور** علاقة كل منهما بالواقع في مستويات ثلاث:

ـ*عندما تظهر الأيديولوجيا بمظهر منحرف؛ تظهر اليوتوبيا خارقة غير حقيقية؛ بمعنى أن اليوتوبيا لا تجد في أفقها الاستشرافي ما يدل على إمكانية تحقيقها، بالمقابل تقوم الأيديولوجيا بإحكام سيطرتها على مقتضيات الصراع وهيمنتها على السلطة.

ـ *الأيديولوجيا شرعية قانونية؛ اليوتوبيا تتناوب في السلطة الفعلية؛ بمعنى أن اليوتوبيا تجد –من خلال التطبيق الفعلي للقانون وللشرعية– ما يجعل إمكانية تحققها عن طريق قنوات تشريعية شفافة واقعا ملموسا.

ـ *الاستعمال الإيجابي للأيديولوجيا هي أنها تحمي هوية فرد أو جماعة؛ بينما الدور الإيجابي لليوتوبيا يرتكز على كشف الممكن. وعلى مستوى النصوص الإبداعية فإن الأيديولوجيا واليوتوبيا تتجليان– في رأي ريكور – عبر تخريجين؛ ذاكرة المتخيل والإبداع[1].

إلى جانب هذه الطروحات الاجتماعية ارتبط مفهوم الأيديولوجيا عند **كارل منهايم** بتصور أشمل من التصورات السياسية والطبقية المحضة، تتصل فيه الأيديولوجيا بمستوى فكري «تكون فيه عبارة عن مجموع التصورات التي تعتنقها الطبقة أو الحقبة أو الفئة أو

[1]. Encyclopedie ,Agora, Ideologie,Op.cit

الجماعة»[1] وترتبط بتفكيرها لتتخذها عنصرا تبريريا لموقفها في البناء الاجتماعي وفي حقبة تاريخية، وينصب هذا المفهوم على تحديد السمات المشتركة أو التكوين الشامل لطبقة ما أو فئة ما؛ حيث ترتبط الإنجازات الفكرية أو أشكال المعرفة بمظاهر اجتماعية عامة على مستويات متفاوتة مثل « ربط مسرح راسين Jean Racine بتصور التاريخ داخل فئة نبلاء القضاء الفرنسيين»[2] وهو الأمر الذي يبسحب على النتاجات الفكرية في كل عصر.

ويطرح التحليل الاجتماعي لتقريب الفهم الصحيح للأعمال الفكرية، افتراض وجود حدود ذهنية تمثل مجموع عناصر تصور الكون المشترك لجماعة ما في حقبة تاريخية معينة، تتحكم لاوعيا في فكر الأديب أو الفيلسوف أو الفنان، ويسميها **منهايم** (أيديولوجيا عامة)؛ بمعنى أن الانتساب لجماعة ما لا يعني الطاعة والولاء لمبادئها فحسب، وإنما _يقول منهايم_ «لأننا نرى العالم وما فيه من الأشياء على نحو ما تراه تلك الجماعة؛ أعني أننا نستخدم في إدراكه نفس المعاني أو الدلالات التي تستخدمها تلك الجماعة في إدراكه »[3] أي إنه نوع من الانحلال في الجماعة الذي ينعكس على مظاهر الفكر الإنسانية وبخاصة على الفنون والإبداع، حيث تتجلى الأيديولوجيا عبر مستويات النصوص السطحية والعميقة.

---

[1]. إبراهيم زكريا. مشكلة الفلسفة، ص 184.

[2]. إبراهيم زكريا. مشكلة الفلسفة. ص 73.

[3]. المرجع نفسه، ص 182.

عرف مصطلح الأيديولوجيا العامة التي قال بها **منهايم** انتشارا كبيرا لدى الفلاسفة والمفكرين وبخاصة عند الفيلسوف الماركسي الإيطالي **انطونيو غرامشي Antonio Gramschi** الذي يقدمها على أنها «تصور للعالم يتجلى ضمنيا في الفن والقانون والنشاط الاقتصادي وفي جميع تظاهرات الحياة الفردية والجماعية»[1]. فالأيديولوجيا عند **غرامشي** تتميز بشموليتها التي تعبر كل مجالات الحياة وتتجلى في كل آثار النشاط الإنساني.

إنّ فعالية ودور الأيديولوجيا واقعيا أو نظريا لا يمكن أن تُحدد إلا داخل إطار العلاقة مع الطبقات الاجتماعية وبنيتها والصراع الذي يجمع بينها بوصفها تشمل « جانبا نظريا يقوم بعملية معرفة ويقدم نشاطا فكريا، وجانبا تطبيقيا لكونه إطارا لنشاط يتجسد كـــ (إيمان) و(اعتقاد) وتترجمه عيانيا مواقف وممارسات ونشاطات ملموسة »[2] ومنه فكل سلوك للإنسان يحمل تصورا للعالم يتجسد ويترجم في أشكال وممارسات وسلوكات تنتج بدورها أيديولوجيا، بمعنى أن الأخيرة تصبح صورة مصغّرة ملموسة أو أثر مجسم قابل لكل أنواع التحليل والدراسة، ينتمي بصورة ما إلى الصيغة الفكرية الأولى التي أثمرت نشاطات وممارسات الإنسان في صراعه مع العالم، ومن بين تلك التجليات يقدم السرد

---

[1]. بيوتي جان مارك ، فكر غرامشي السياسي؛ ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1975، ص.182.

[2]. بلحسن عمار ، الأدب والأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1984، ص19.

نفسه كأكثر أنشطة الإنسان قابلية للمقاربة الأيديولوجية عبر مستويات الخطابات والنصوص السردية.

***الأيديولوجيا عند لوسيان غولدمان:**

تركيزا على فكرة الوعي التاريخي للذات، يطرح الناقد **لوسيان غولدمان Lucien Goldmann** الذي « ناضل من أجل عالم بلا طبقيات، بلا استغلال ولا استعباد، عالم للإنسان الحر»[1] يطرح أفكاره التي بلورها في **رؤية العالم** التي ضمّنتها نظريته التي أنشأها من المزاوجة بين النزعة البنيوية والنزعة الاجتماعية بتحويلهما إلى تركيبة منهجية معرفية جديدة هي **البنيوية التكوينية،** غير أن رؤية العالم لم تكن وليدة البنيوية التكوينية تحديدا ولكنها وجدت عند عديد الفلاسفة والمفكرين الذين تطرقوا إلى علاقة الإنسان بالفكر وبالواقع، ولكن ذلك مرده كثرة التعريفات التي تناثرت عبر المؤلفات الحديثة. غير أن البنيوية التكوينية استطاعت من خلال بلورة غولدمان لها أن تكون أكثر وضوحا وأكثر دقة من الشمولية التي عرفتها عند **جورج لوكاتش،**

دعا غولدمان إلى التأكيد على فهم العلاقة التي بين الأثر الأدبي وبين سياقه الاجتماعي –الاقتصادي، فهي ليست « مجرّد تساوق بين بنية الأثر الأدبي وبين شروط

[1] .Encyclopèdie Encarta,dossier Karl Mannheim, 2007, [DVD], Microsoft, Golden Tec, 4 CDS, 4.7GB,sp 120 min

إنتاجه وإنما اندماج تدريجي بين سلسلة من الجمل أو الكليات»[1]، ففي ظل الفلسفة الماركسية بوصفها فلسفة مادية وجدت البنيوية التكوينية مركزها الفكري، حيث رفضت عزل النص– بوصفه أثرا من آثار الفكر الانساني– وإغلاقه على نفسه، وهذا ما يجعل النص الأدبي نصا يحمل **رؤية للعالم** ومهمة الناقد هي البحث في العلاقة بين النص والواقع الاجتماعي ثم تحديد الموقع الفكري الذي تنهض منه هذه العلاقة، وقرر أن كل فكرة أو عمل أدبي لا يكتسب دلالته الحقيقية إلا عند دمجه في بنية حياة معينة ومنظومة سلوك معين، فالعمل بالنسبة للنقد الماركسي ليس نتاجا لشعور فردي مستقل؛ بل هو لحظة متفردة في التاريخ تكسبها الكتابة الإبداعية بنية وشكلا متميزا عندما ترصدها وتسجلها وتجسدها وتكشف عن دلالتها، وهو ما يؤدي إلى فكرة (رؤية العالم)[2] وقد قدّمها في علاقتها بالشمولية أو الكلية totalitéعلى أنها مجموعة «الأفكار التي توحد أفراد المجموعة أو الطبقة في مواجهة مجموعات أخرى »[3].

---

[1]-محمد نديم خشفة، المنهج البنيوي لدى غولدمان، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1997، ص9.

[2] - Marcel RIOUX "Remarques sur les concepts de vision du monde et de totalité, Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, bénévole Cégep de Chicoutimi, Québec12/2006 http://classiques.uqac.ca/

[3]. ibid ,p18.

يعمق الوعي الجماعي العائلي والمهني والطبقي عند غولدمان اتجاها موحدا للعواطف والتطلعات والأفكار والآمال، بينما يعتبر الأيديولوجيا « رؤية جزئية غير كلية ومملوءة بوهم كونها مركز حقيقة العالم»[1] .

في مقابل الشمولية التي تميز رؤية العالم يقرر غولدمان أن الأيديولوجيا تتصل بالنفعية والصراعات السياسية الأمر الذي ميزها بالعجز والضيق؛ فهي تشتغل ضمن مجال ضيق ، حدوده الوهم والصراع السياسي والمصالح الطبقية، النفعية والفئوية، وعلى الخلاف من ذلك يقرر أحد رجالات الفكر **ريمون آرون Raymond Aron** أن الأيديولوجيا ليست ذات نظرة ضيقة بل على العكس من ذلك، تتسم بالشمولية التي تجعل من وظيفتها تلتقي مع مفهوم رؤية العالم، من خلال كونها نظام شامل لا ينفصل عن الفضاء الاجتماعي والسياسي، أين يستطيع الأفراد فيها تشكيل تصور شامل لتفسير وجودهم وتنظيم علاقاتهم، فهي «نظام شامل لتغيير العالم»[2].

تتفق جل التعريفات التي قدمتها كل التصورات الفكرية والفلسفية على أن ثمة تلاحما بين الواقع والأيديولوجيا فهي «لا تعكسه فحسب بل تحاول تسويغه أيضا والواقع ليس مجرد واقع اجتماعي مادي وإنما هو واقع اجتماعي نفسي وروحي، بل إنه ليس واقع فحسب وإنما هو أيضا تطلعات وآمال»[3] وفي خضم الحديث عن الواقع والتطلعات في

---

[1]. Karl Mannheim, Idéologie et utopie,Op.cit, p100.

[2]. عيلان عمرو. الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص26.

[3]. المسيري عبد الوهاب محمد ، الأيديولوجيا الصهيونية، ص135.

مجتمعات العصر الحديث يجدر بنا الحديث عن مفهوم الأيديولوجيا في الفكر الماركسي الذي يعد قطب الرحى في الفكر الحديث في مجالات السياسة والأدب وغيرها.

1-1-2-المطلب الثاني: الأيديولوجيا في الفكر الماركسي

عرفت الأيديولوجيا محاولات تأصيل وضبط للمفهوم عبر مختلف الفلسفات بخاصة الفكر الماركسي فكان «الاهتمام والتساؤل عن شكلها ومضمونها وكيفية اشتغالها وعملها أو وظيفتها في المجتمع، إحدى أكبر المشكليات الكبرى التي شغلت حيزا ومجالا أساسيا في حركة التفكير الماركسي»[1] فقد انطلق **كارل ماركس** Karl Marx الذي يعد أول من استعمل مصطلح الأيديولوجيا في علم الاجتماع[2] في بناء الأساس الفكري لفلسفته المادية التاريخية، بنقد الفكر الألماني ، وبخاصة اليسار الناقد للوضع الفكري والسياسي القائم.

لقد اعتبر ماركس أن فكر اليساريين(المعارضين) الذي يؤسس لديمقراطية تلغي التسلط والاستبداد وتبشر بحرية فردية حقيقية بالاعتماد على فرضيات العقل البديهي، فكرا أيديولوجيا وهميا لأنه لا يعتمد على التاريخ كتطور واقعي، يقول مخاطبا اليساريين «تفسرون أوهام الآخرين بحب السيطرة والتقليد والتربية الفاسدة ... إنكم تلغون التاريخ الواقعي وبإلغائكم إياه تملئون أذهانكم بالأوهام وتعرضون عن معرفة الواقع، فكركم إذن

[1]. بلحسن عمار. الأدب والأيديولوجيا، ص11.

[2]- قباري محمد إسماعيل ، قضايا علم الاجتماع المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت، ص409.

أيديولوجي غير علمي»[1] وبالتالي فقد أخذت الأيديولوجيا منحى سلبيا يحمل تبريرات تجريدية تلغي التاريخ الواقعي و تنافي روح العلم الحقيقي الذي ينطلق من «الحياة الواقعية، من استعراض نشاط الإنسان وعملية تطوره المادي»[2].

كما ركزت الماركسية على اعتبار الأيديولوجيا وعيا زائفا وعملية ذهنية يقوم بها المفكر وهو واع ولكنه يجهل القوى الحقيقية التي تحركه، كما أن الأفكار متعلقة –في نشأتها– بحركة الفرد والمجتمع ويتصل تطورها بالتقسيم الطبقي وبالقوى الاقتصادية وعلاقات الإنتاج وبالتالي فإن جميع الأفكار والمذاهب عند الماركسيين مشروطة بالمواقف التاريخية، وما صراع الطبقات إلا انعكاس لشمولية الأيديولوجيا لكل الأشكال القانونية والدينية والفلسفية « فالطبقة التي تملك وسائل الإنتاج المادي تملك أيضا وسائل الإنتاج الروحي»[3] وبالمقابل فإن الطبقة التي لا تمتلك وسائل الإنتاج؛ أي التي لا تمتلك عنصر القوة نجدها تتبنى أيديولوجية الطبقة المهيمنة، وتعتمدها في الحياة اليومية بطريقة آلية من دون وعي فعلي بما تعتقده؛ فتعتمدها في ممارساتها الحياتية بوعي زائف يسيّر مواقفها من المجتمع، كما أن وضعية الإنسان في المجتمع أو انتماءه الطبقي هو المحدد الأهم في نمط أفكاره وتصوره للتاريخ. على أن نشاط الإنسان ليس فرديا بل جماعيا، وبه تتحدد الفئات الاجتماعية من خلال الدور الذي تقوم به في الحركة الاقتصادية، والبنية الأيديولوجية هي

---

[1]– العروي عبد الله. مفهوم الأيديولوجيا، ص 23.

[2]–المرجع نفسه، ص34.

[3]– إبراهيم زكريا. مشكلة الفلسفة، ص. 179.

البنية التي يعي فيها الناس علاقاتهم وصراعاتهم ونشاطاتهم، في مقابل البنية السياسية والحقوقية القانونية التي تحتضن تلك العلاقات.

كما قدم الفيلسوف الفرنسي **ألتوسير** **Althusser** الأيديولوجيا في مقاله(الأيديولوجيا وأجهزة الدولة الأيديولوجية Idéologie et appareils idéologiques d'État.)* على أنها تتهيكل من خلال حضورها الاجتماعي عبر مختلف الأجهزة لتؤدي وظيفتها في حفظ مكانتها وبقاء سيطرتها، وعن أجهزة الدولة الأيديولوجية فإنه يعتبر أنّ « المدرسة و العائلة ووسائل الاتصال، وحتى النقابات والنظام السياسي هي عناصر الجهاز الأيديولوجي للدولة التي تضمن للأيديولوجيا المسيطرة الانتشار والنوعية عبر فئات المجتمع» [1]. وهو مفهوم جامع يقصد إلى إضفاء الطابع المؤسساتي عليها ويتعلق بالوظيفة الأساسية للأيديولوجيا وهي إعادة« إنتاج النظام، وتدريب الأفراد على القواعد التي تحكم النظام »[2]

---

*- نظرا لما تحمله الدراسة من أفكار تتعلق بالرؤية الأيديولوجية لألتوسير على اعتبار ماركسيته ولتعالقها بالدراسة المعاصرة للخطاب بشكل عام، فإننا في هذه المرحلة من الدراسة سنشير إلى المجال المفهومي للأيديولوجيا عند التوسير على أن نفرد لآرائه دراسة خاصة تحت عنصر خطاب الأيديولوجيا وأيديولوجيا الخطاب.

[1] - Louis Althosser ,Idéologie et appareils,idéologiques d'tat.(Notes pour une recherche) 1970, Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, bénévole Cégep de Chicoutimi, Québec. 2008, p24 http://www.uqac.ca/jmt-sociologue/

[2]- ريكور بول ، محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط1، 2001، ص132

ومنه فإنّ الأيديولوجيا في نظر ألتوسير تتجلى بصفتها أفكارا ومؤسسات فعلية تقوم بوظيفة تحقيق هيمنة الدولة، وهي نظرة متطورة للنظرة الماركسية تقصد إلى توسع مستوى انتشار الأيديولوجيا باعتبارها مفهوما لم يعرف تحديدا نهائيا في فلسفة من الفلسفات الغربية منذ قدمه **دي تراسي** على أنه العلم الذي يدرس الأفكار «دراسة علمية باتباع قوانين علمية مضبوطة، تنطلق من الملاحظة والتجربة لتصل إلى نتيجة محدّدة»[1] على أن المفهوم يشتغل في مستوى اعتبار الأيديولوجيا تتصل بموقف الإنسان من العالم وعلاقته بتحقيق أفكاره فنيا وأدبيا، وبالتالي علاقة الأدب بالمجتمع، وسنفرد جزءا خاص من الدراسة لاستقراء مقالته الشهير عن الوجود المادي للأيديولوجيا.

من خلال هذه التصورات والمفاهيم التي نقارب بها المجال المفهومي للأيديولوجيا في الدراسات السوسيولوجية وفي الفكر الماركسي، وعلى الرغم من الاختلافات البينة في تعاريفها، يمكن أن نصوغ الأيديولوجيا على أنها نتاج فكري معرفي شامل، ينطلق من الفرد الذي يمثل اللبنة الأساس في تشكيل الفكر الاجتماعي، وتتأسس على خلفيات بلورتها جدلية التاريخ والواقع، والأساس فيها أنها تتجسّد عبر آثار النشاطات الإنسانية والممارسات الفعلية في الواقع، لذلك لا بد من تحديد آثار الأيديولوجيا وطرائق اشتغالها ومحاولة تفكيك برامجها تمهيدا لكشف حقيقتها عبر القيم والأفكار الموجودة ضمن فضاءات النصوص الأدبية بخاصة، والتي تضفي على الأيديولوجيا من ذاتها وتصبغها

---

[1] –Encyclopedie,agora, Ideologie, Op.cit.

بصبغتها في علاقة تأثير وتأثر تجعل من النص الأدبي وسيطا أيديولوجيا من خلال الكتابة والتشكيل الدلالي بما يحمله من عناصر لغوية وغير لغوية، على اعتبار أن لغة النصوص الأدبية ليست فقط المستويات اللغوية ولكنها –بصفة أكثر حدة– كل العناصر الفاعلة في السرد. لذلك ننتقل فيما يلي إلى تسليط الضوء على تمثل الأيديولوجيا في مستويات اللغة الأدبية من خلال التركيز على مجموعة علاقات أهمها علاقة الأدب بالأيديولوجيا.

1-2-المبحث الثاني: الأيديولوجيا / الخطاب/النص:

نحاول في هذا الجزء من الدراسة مقاربة علاقة الأيديولوجيا كمنظومة فكرية شاملة بتجلياتها على مستوى النصوص الأدبية بخاصة وغير الأدبية بصفة عامة، على اعتبار حالة التلازم التي بين النص والخطاب، من جهة والتلازم بين الأيديولوجيا وبين كل من النص والخطاب، وهو التلازم الذي أساسه اعتبار الأيديولوجيا فاعلة في تشكيل بنية النصوص وفي نتاجاتها على مستوى النص كما على مستوى الخطاب.

إنّ المجال التي يجمع إليه كلا من الأيديولوجيا والخطاب والنص، ومقاربة علاقات التأثير والتأثر بينها، يُعتبر المجال الذي نشتغل عليه فيما يأتي من أجزاء الدراسة، إلى جانب محاولات تحديد واقتفاء اشتغال الأيديولوجيا في النصوص السردية، وقبل ذلك نحاول اختصار القول في مفاهيم النص والخطاب والعلاقة بينهما لأنّ الموضوع جدلي لا نجد فيه القول الفصل، وذلك تمهيدا للتصور السيميائي للأيديولوجيا الذي نعتمده في الجانب التطبيقي عبر مجموع الروايات قيد الدراسة.

1-2-1-المطلب الأول: مفهوم الخطاب

أقترن مفهوم الخطاب Discours[1] في الدراسات الكلاسيكية بمعاني صياغة شكل الكلام أو الكتابة فاعتبر« كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان ملفوظا أو مكتوبا»[2] وبظهور النقد الألسني البنيوي وما بعد البنيوي، عرف المفهوم تصورا مخالفا يشير دوما إلى «الفروق النوعية ويؤسس الهويات»[3] أي إنه يقترن بالاختلاف وبالتجنيس الأدبي وبالميزات والخصائص التي تسمي هوية الكتابة، فنجد الخطاب الشعري والخطاب الروائي والخطاب السياسي والقانوني وغيرها، وهو يقوم أساسا على الحوار كشرط أساسي لتشكيله، ولكن الأمر يبدو أكثر غموضا حينما نجد الدراسة المعاصرة للخطاب تعارض الدرس البنيوي في فهمه لمبدأ النظام اللغوي، ولعل الزخم الفكري الذي يشهده العالم المعاصر يجعل من الصعوبة بمكان تقصيّ مختلف مقاصد مفاهيم الخطاب، غير أنّ اختلافه عن الدرس اللساني واتهاه دراسته دراسة مؤسساتية هو الطرح الذي بجده في الكتاب الشهير عن نظريات الخطاب(مقدمة في نظريات الخطاب)؛ حيث طرح سؤالا مشروعا هو: ما هي بؤرة الاختلاف بين الرؤية البنيوية للنظام اللغوي وبين رؤية دراسة الخطاب المعاصرة؟.

---

[1] –Quitout Michel ,al–lassin : Petit dictionnaire des termes des sciences du langage , paris, l'harmattan, 2000, p 75.

[2] – البازعي سعد – الرويلي ميجان ، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت –الدار البيضاء، ط4، 2005، ص155.

[3] – مكدونيل ديان ، مقدمة في نظريات الخطاب؛ ترجمة عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2001.

لما كانت اللسانيات السوسيرية تذهب إلى التجانس في اللغة، وشمولية النظام اللغوي، اعتمادا على اعتبار المعنى ينشأ أساسا عن اللغة وليست سابقة عنها، فإنها تقصد إلى إعلان قطيعة عن النظريات السياقية؛ فباللغة يبدأ مسار المعنى وتشكيله مع ما تحمله اللغة من معاني الشمولية(العلامات اللغوية وغير اللغوية)، واعتبر **سوسير** أن « هناك شفرة مشتركة أو نظاما عاما من الأصوات والمعاني مستنبطا في مجمل العبارات المنطوقة والمكتوبة »[1] وهي الشفرة التي تنشأ انطلاقا من وجود اللغة وليست سابقة عنها؛ لذلك استهدفت دراسات البنيويين تحديد بنية في كل قراءة للنصوص والكشف عن القواعد التي تنظم هذه البنية، ولأنهم اهتموا بدراسات اللسانيات ونسق اللغة فإن فهمهم للنص الأدبي ينبني على أساس أنه تواصلي بالدرجة الأولى يعتمد على النسق اللغوي، و ركزوا في جهودهم على القواعد التي تنظم هذه البنية اللسانية في الأدب لاعتقادهم بأن اللغة تنتج المعنى وليست حاملة له فقط، واعتمدت إجراءاتهم على تحليل الأنماط الصوتية وأنماط الجمل وعلاقاتها من أجل الوصول إلى الكشف عن طبيعة النظام اللساني الذي وجهه العقل بطريقة لاواعية.

إن البنية العامة التي تشكل أساس الدرس البنيوي لا توجد في العمل الفردي المستقل، وبالتالي فإن مشروعها يتضمن اعتبار الحكايات والشخصيات في العمل القصصي مثلا يستمد من بنية عامة، ولا «تعبر عن أفكار في عقل المؤلف، أو تعكس

---

[1]- المرجع السابق، ص75.

تجربة»[1]، لذلك ترفض الألسنية البنيوية والبنيوية المفاهيم الإنسانية الخاصة بعمل المؤلف الذي يعكس تجربة إنسانية، إلا أنها–على الأقل في تطبيقاتها– لم تخل قط من إشارات للتجربة؛ فقد كان لها أثر في تعزيز المطالب الانسانية للعلوم الانسانية من خلال فكرة **النظام** التي تشير إلى البحث عن عقلانية ما للعصر.

ولكن دراسة الخطاب المعاصرة القائمة على فكرة التصادمات وتعارضات الخطاب –وبانحرافها عن الدرس البنيوي– لم تكن رجوعا إلى النزعة الانسانية البحتة، لاتصال معنى الخطاب بشرط تشكيله وهو الحوار والصراع الطبقي، الأمر الذي يجعل من فكرة النظام الشامل للغة أو البنية الشاملة أمرا غير ممكن التحقيق تماما؛ على اعتبار أن إلغاء الاشارات الانسانية (الحوار والصراع الطبقي...) يُلغي القيمة الحقيقية للنص والتي تُثمّن بتموضعها في مجال إنساني، يضيف للتجربة الإنسانية، ولكن دراسة الخطاب وعلى الرغم من تعارضها مع مفاهيم البنيوية والنظام إلى أنها لم تلغ مفهوم النظام في ذاته، ذلك أن « الخطابات المختلفة تشكل النظم المختلفة وإمكانات المعنى تثبت وتحول إلى معان محدّدة خلال الوضع الاجتماعي والمعرفي الذي ينشأ عنه الخطاب»[2].

شهدت الدراسة المعاصرة للخطاب نقلة نوعية اتصلت بالممارسة الفعلية في الواقع الاجتماعي، وذلك عن طريق الأحداث التي عرفتها فرنسا سنوات الستينيات وتحول

---

[1] – مكدونيل ديان ، مقدمة في نظريات الخطاب، ص77.

[2]– مكدونيل ديان ، مقدمة في نظريات الخطاب، ص79.

الجماعات المختلفة إلى اعتماد خطابها الخاص (عمال، مساجين، مرضى نفسانيين، وغيرها من الفئات) الأمر الذي جعل من دراسة الخطاب تنتقل من النظرية إلى الممارسة؛ فظهرت كتابات تهدف إلى قراءة الخطابات بأنواعها بهدف تحديد وضع الخطاب في حالة اشتغاله الفعلية، وعلاقته بالعلم وبالمعرفة فظهرت كتابات فوكو **النظام والعقاب** Surveiller et Punir وبعدها **ألتوسير** في مقالته (الأيديولوجيا واجهزة الدولة الأيديولوجية)، وهو الانتقال من النظرية التجريدية إلى الممارسة الفعلية أو مطالبة الفئات بأحقية خطاباتها في مواجهة الخطابات (الفوقية) أو المهيمنة، وهو الأمر الذي يؤكد أن عنصر الحوار شرط أساس في وجود الخطاب، فقد كانت تلك الفئات (التحتية) تسعى لتحقيق التفاعل مع باقي الخطابات على اختلاف مستوياتها، وبالتالي اتجهت دراسة الخطاب في تلك الفترة إلى دراسة الأسئلة المتعلقة بالوجود التاريخي والمادي للأيديولوجيات وخطاباتها السياسية والمجتمعية.

1-2-2-المطلب الثاني: مفهوم النص

يعد مفهوم النص من أكثر المفاهيم اختلافا بين عديد التوجهات والمعارف والنظريات النقدية، من الظاهراتيين إلى البنيويين إلى السوسيولوجيين وكذلك السيميائيين،

غير أن المقام لا يتسع لاستقصاء مختلف التعريفات والمجالات المفاهيمية التي يشتغل ضمنها النص فقد نجد ناقدا مثل بارث «تعددت تعريفاته للنص الأدبي بتعدد المراحل النقدية التي مرّ بها، منذ المرحلة الاجتماعية، وحتى المرحلة الحرة، مروراً بالبنيوية، والسيميائية»[1] فمن أهم محطات تعريف النص السوسيولوجية ما قام به **بيير زيما** من محاولة تحرير سوسيولوجيا النص الأدبي من إطار سوسيولوجيا الأدب، وذلك حينما اعتبر النص الأدبي دليلا يتكون من «العمل الأدبي كرمز حسي ومن الموضوع الجمالي الذي يمثله المعنى»[2] لذلك فقد زاوج **زيما** بين السيميوطيقا وبين النظرية الأدبية انطلاقا من طبيعة النص التواصلية من جهة، واعتمادا على بنيته المستقلة التي تجعل منه – وبواسطة اللغة– مرتبطا بالظواهر الاجتماعية، على اعتبار أن اللغة ظاهرة اجتماعية بامتياز.

من خلال ما قدمه **زيما** يمكن القول إنّ البنية النصية بينة شاملة تجمع إليها في آن واحد البنية اللسانية–عبر مستويات العلامات اللغوية–والبنية الاجتماعية على اعتبار ارتباط اللغة بالظواهر الاجتماعية.

كما ميّز **سولرز** ثلاث مستويات للنص: طبقة سطحية، متوسطة، وعميقة « فالطبقة السطحية للنص هي الكتابة (الألفاظ، والجمل، والمقاطع...) أو ما هو مكتوب فعلياً. وهي

1– عزام محمد ، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001، ص21.

2– المرجع نفسه، ص22.

تُقرأ بوضوح والطبقة الوسطى هي (التناص) أو الجسد المادي للنص، وهو لا يُكتب من جمل أو كلمات، وإنما هو من نصوص، حيث تتقاطع الكتب فيما بينها، وتُحمل إلى نطاق أبعد من حدودها، وذلك داخل النصّ المجمل..والطبقة العميقة هي الكتابة أو انفتاح اللغة»[1] ويؤكد على أن عملية الكتابة أو عمليات الإنتاج القائمة على الطبقات الثلاث، لا تؤسس موضوعا أدبيا بل أثرا معرفيا، على اعتبار الوظيفة المنطقية للنصوص والتي لا محيد عنها في تعالقها بسابقاتها ولاحقاتها من النصوص، وعلاقات التأثير والتأثر التي تجعل منها ذات نزعة إنسانية، وبالتالي –يرى سولرز– أن النص بمستوياته الثلاث، يتجاوز ميزاته التي تجعل منه نصا أدبيا إلى الانفتاح على الأثر المعرفي الذي يُحدثه كونه نشاط إنساني. كما يرى أيضا أن النص لا نهائي بطبيعته لأنه مكون من متتاليات تتعالق فيما بينها لتؤسس دلالة؛ وهي الدلالة التي تُبقى القارئ مجبرا على المشاركة في النص، من خلال فعل الانفتاح الذي تُحدثه الكتابة وفعل التأويل الذي يضمن لانهائية الدلالة.

أما جوليا كريستيفا فقد كانت من أهم القائلين بفكرة التناص intertextualité واعتبرت أنّ النص موضوعا لعديد الممارسات السيميولوجية، على اعتبار أنه ظاهرة عبرلسانية translinguistique ؛ يقوم بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية من خلال إعادة توزيع النظام اللغوي؛ أي إنها قدمت مفهومها للنص على أساس وظيفته تجاه النظام اللغوي؛ فالأخير لا يعتبر نصا إلا إذا تحدّدت علاقة تواصلية بين عناصر النظام اللغوي؛

---

[1]– المرجع نفسه، ص 23.

فالنص عندها إنتاجية Productivité وذلك لأنه «جهاز عبر لساني Translinguistique قادر على إعادة توزيع نظام اللغة Redistribue l'ordre de la langue جاعلا الكلمة المبلّغة La parole communicative التي تسعى إلى بث المعلومة في علاقة حميمة مع اختلاف أنماط الكلام »[1] وهو الاختلاف الذي يقوم عليه مفهوم النص المشارك بالضرورة مع النصوص الأخرى، والتي تجعل منه عملا إنتاجيا يقوم على أمرين:

1- علاقته باللغة التي يتموقع فيها تصبح من قبيل إعادة التوزيع (عن طريق التفكيك وإعادة البناء)، مما يجعله صالحاً لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصرفة له.

2- يمثل النصّ عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية (تناصّ)، ففي فضاء النصّ تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد بعضها الآخر ونقضه[2]، بما تحققه عناصر تشكيله من قوة وغنى في مستوياته التركيبية والاستبدالية التي تميزه عن غيره من النصوص الأخرى.

إن النص عند **كريستيفا** هو تبادل لنصوص أو ملفوظات، تُبطل إحداها الأخرى؛ بمعنى أنه تفعيل وممارسة دالة وجدال الذات والأخر والسياق الاجتماعي، ومن ناحية

---

[1]- مرتاض عبد الملك ، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط1، 2007، ص277.

[2]- عزام محمد ، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، ص21.

المعنى فقد اعتبرت النص متعدد الدلالة تتقاطع فيه عدة معان ممكنة، لذلك لا ترى أن تحليله يتوقف إجرائيا –من منظورها السيميولوجي– عند مستوى النص الظاهر فقط.

ويتطلب للوصول إلى ذلك أو للوصول إلى النص المكوّن عدة معارف كالسيميولوجيا والتحليل النفسي والألسنية وغيرها من المناهج والإجراءات التحليلية التي من شأنها أن تكشف عن صيغ الكتابة والتشكيل النصي عبر مقاربة مستويات النص عند كل منهج.

إنّ اختلاف وتعدّد مفاهيم النص وتعالقه بالكتابة عبر مختلف المناهج والدراسات النقدية، لا ينفي أوجه الاتفاق التي تعتبر النص دائما يتصل بمعاني **المدونة الكلامية** التي تميّزه عن الصورة الفوتوغرافية وغيرها؛ أي اعتماد اللغة المكتوبة في تحديد المجال النصي، وكذلك يتصل مفهوم النص **بالحدث** على اعتبار تعالقه بالزمن والمكان واستحالة إعادته المطلقة على خلاف الحدث التاريخي، الأمر الذي يجعل منه عالما نابضا أو حياة تقابل العالم خارج النص بكل ما يحويه من معاني الحياة في معايشتها للحدث التاريخي الذي لا يوجد منفصلا عن حدود الزمان والمكان.

يتصل مفهوم النص كذلك **بالوظيفة التواصلية** مع المتلقي لقيامه بفعل الإضافة والتأثير على اختلاف الطريقة والتجربة الوجدانية من خلال تواصلية اللغة كونها ظاهرة اجتماعية، وللنص كذلك مقاربة مفاهيمية تتصل **بالوظيفة التفاعلية** التي تهتم بفعل التداول في المجتمع، حيث لا يمكن للنص أن يحيا و« يتشكل من خلال القراءة وجوهره ومعناه

ليسا وليدي النص بقدر ما هما وليدي التفاعل الداخلي بين أجزائه وتصورات القارئ »[1] ففعل القراءة يبقى دائما عماد خلود النص، ويتطلب من الأديب مراعاة هذا الوجدان من خلال مراعاة التشكيل اللغوي أساسا أو الواجهة الأولى. كما نجد كذلك أنّ النص يحمل معنى **الفضاء الكتابي الايقوني**[2] المغلق من جهة والمنفتح من جهة الدلالة والتأويل؛ أي المنغلق من جهة ما يسمى بالفضاء النصي « الذي هو الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها, باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورق. وتشمل ذلك: تصميم الغلاف, ووضع المقدمة, وتنظيم الفصول, وتشكيل العناوين, وتغيرات حروف الطباعة »3.والمنفتح عير جانبه الدلالي وأفعال القراءة.

مما سبق نجد أن مصطلح النص في الدراسات الحديثة عرف عديدا من المفاهيم التي اختلفت باختلاف رؤاها الفكرية ومنطلقاتها النظرية. كما شهد علما خاصا به هو علم النص الذي أسسه **فان ديك** والذي احتل محل البلاغة واعتبرها سابقة تاريخية له، وحدّد في كتابه(علم النص) بنية النص من خلال ظاهرتي الاتساق والانسجام «فبدأ ببيان أوجه عدم كفاية نحو الجملة لوصف ظواهر تجاوز حدود الجملة، وعدّ النص وحدة أساسية لا تستوجب تحولا كميا في المعايير، ثم ميّز هذا الإطار الموسّع(النص) وخصّه بمصطلح

[1].– خليل إبراهيم محمود ، النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2007،ص 121.

[2]– مفتاح محمد ، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء–بيروت، ط4، 2005، ص120.

[3]– عزام محمد ، شعرية الخطاب السردي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب،2005، ص73.

نحو النص أو نحو الخطاب، أو أجرومية النص»[1] وقد دعا في كتابه (جوانب من علم النصAspects of text grammar) عام 1972 إلى ضرورة اتباع طرق جديدة في تحليل المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية للنص، وهو انتقال عمودي من دراسة البنيات الصغرى للنص إلى بنيات أكبر تمثل وحدة معنوية هي **النص**، ويرى أن « وصف الكلام عند الجملة الواحدة غير كاف، إذ لا بد من الانتقال إلى وحدة أكبر هي النص »[2].

إلى جانب ما سبق ذكره عن مفهوم النص، يجدر بنا الإشارة إلى مساهمة الناقد المغربي سعيد يقطين في كتابه(انفتاح النص الروائي) المتعلقة بتقديمه لمفهوم البنية النصية الكبرى التي يتحول فيها الأدب إلى « مؤسسة اجتماعية لإنتاج القيم النصية والثقافية العامة وإعادة إنتاجها »[3] وذلك عن طريق تنويعات الإنتاج النصي الفاعل في تشكيل البنية الكبري التي تتعالى لتصبح خزان القيم للأمة وتاريخها، ويعتبر أن اللغة الجزء الأهم في البنية على اعتبار أن القارئ –من خلال خلفياته المعرفية– تتعد خلفياته النصية بتعدد القراءات وقياسا بمدى انفتاحها وانغلاقها وهكذا « نجد أنفسنا أمام تجاذب تاريخي وتصارع لاسيما في القراءات التي تتعدد فيها الخلفيات النصية سواء على صعيد الكتابة أو

---

[1]– البحيري سعيد حسن ، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات،الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1997، ص183.

[2]– خليل إبراهيم محمود ، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، دت، ص 195.

[3]– يقطين سعيد ، انفتاح النص الروائي: النص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء،ط1، 1988، ص150.

القراءة »[1] كما أن تصور سعيد يقطين لتحليل النصوص يعتمد على مقاربة النص داخليا وخارجا؛ حيث يرى أنه لا يكفي في عملية تحليل النص الكشف عن العلاقات الداخلية التي تمتد داخل النص و تظهر في المعاني الأساسية ومعاني أبنيته فحسب، بل يجب أن يتسع التحليل ليضم المعاني الخارجية للنص، وسماها المعاني الإضافية أو الإشارية أو الإحالية أو التداولية.

مما سبق نجد أن النص متعدد المفاهيم، بتعدّد المنطلقات الفكرية والنظرية، وعلى الرغم من تقصير المحاولة التي نحدد فيها المجال المفهومي للنص إلا أن الناقد محمد مفتاح يقرر أن مفهوم النص إجمالا هو « مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة »[2] ولعل هذا التعريف يعتبر الأشمل لجمعه بين معنى فضاء الكتابة في كلمة مدونة وبين معاني الانفتاح من خلال الوظائف المنوطة بالنص.

ومن هذا المنطلق نأخذ فيما يلي من دراسة علاقة النص بالخطاب، اعتبار الجانب التواصلي للخطاب انطلاقا من تمظهره الكتابي بصفة عامة، قبل أن نتطرق إلى العلاقة التي بين النص والخطاب والأيديولوجيا.

---

[1]– المرجع السابق، ص151.

[2]– مفتاح محمد ، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، ص120.

1-2-3-المطلب الثالث: جدلية الأيديولوجيا/النص /الخطاب:

أ- ثنائية النص/الخطاب:

إنّ العلاقة بين النص والخطاب هي أساسا علاقة انبثاق وتجسيد، بحيث إنّ الخطاب يجسّد تعبيره في النص؛ لأنه ذو بعد متعلق بالمحتوى والموضوع ويعتبر امتدادا للبعد الاجتماعي بينما يمثل النص البعد اللغوي، وبما هو كذلك فإن النص يعتبر تحيينا للخطابات وتحقيقا لغويا لها.

يعتبر اختلاف الخطابات خاصة مميزة على اعتبار أنّ لكل مؤسسة فكرية أو غيرها خطاباتها الخاصة أو حقولها الخطابية التي تختلف عنها في غيرها، وفي الوقت ذاته نجد أنّ كثيرا من النصوص تتعدّد فيها الخطابات فتختلف أو تتعارض، وإن جزءا من مجال السمات والظواهر اللغوية التي تؤلف النص يتحدّد وينتخب بواسطة خصائص الخطاب؛ بمعنى أن الخصائص التي ينتجها الخطاب لا تؤدي نصا بالضرورة؛ لأنّ أهم ما يؤسس النص هو النوع « لكل شكل نوعي إمكانيات وحدود خاصة هي جزء موجود في ذلك النوع»[1] من هنا يحمل تعبير **خطاب** ضمن نوع خاص معه، معان وقابليات وحدود ذلك النوع. من ذلك ما مثّل به Hodge &kriss في نص **الافتتاحية**، حيث لم يكن هذا «الشكل النوعي (**إفتتاحية**) موجوداً قبل ظهور الصحف بشكلها الحالي في أواسط القرن

---

[1]-كريس غونتر Kress Gunther، النص و الخطاب، ترجمة عادل الثامري، 2006/05/04 . http://www.doroob.com/?p=7763

التاسع عشر . ولكن ما إن وجد هذا النص، منح –كنوع–حالاً الخطاب الذي يقدمه معنى أبعد من المعنى الذي تعبر عنه السمات اللغوية للنص. إن له نتيجة صيغية (modal) تؤثر بالطريقة التي يُقرأ بها النص»[1]. وكأن معرفة النوع (مسبقا) تهيّئ المتلقي وتأثر على طريقة تلقيه للنص.

إنّ علاقة الخطاب بالنص علاقة جدلية الفارق فيها هو التحيين اللغوي؛ لأنّ الخطاب يظهر من خلال النص وفيه، كما أن سمات النص تُشكّل خطابا بحيث لا يكون الخطاب تجميعا للنصوص ولكنه البنية التجريدية لتجمّع ما. والخطاب من جهة أخرى متأثر ومبهم بواسطة تأثير النوع .

ب– **التشكيل الأيديولوجي وثنائية النص/الخطاب:**

تتجسّد الأيديولوجيا عبر ماديات لغوية بأشكال مختلفة وصور متعدّدة، ويستدعي البحث في تحييناتها تحديد مجالات النوع المعرفي والشكل، وبالتالي التفريق بين تمثيلها في الوسائل الاتصالية –كتجسدات نصية أو خطابات– وبين حدود النوع المحتوي لها أو النصوص، وذلك على اعتبار أن الشكل اللغوي لا يمتلك دلالة بمعزل عن غيره وبالتالي لا يمتلك أي وظيفة أيديولوجية، بمعنى أن الخطابات –إذ تقوم على العبارة وتحقق التواصل من خلال انتقالها عبر اتجاهات المخاطبة– تُعبّر عن وجهة نظر تستلزم التأثير والتأثر بالاعتماد على مبدأ التعارض، وهو المبدأ الذي تقوم عليه الخطابات أساسا، الأمر

---

[1]–المرجع السابق.

الذي يفسّر تماما اختلاف الخطابات عبر المؤسسات الاجتماعية، ويفسر كذلك تعالقها الضروري عبر مبدأ التعارض والصراع الدائم.

لا يعني اختلاف الخطاب عبر المؤسسات الاجتماعية، الاستقلالية الفعلية لها لضرورة تعالقها اللغوي –على الأقل– وارتباطها بسياقات الكلام؛ حيث ينتج عنه « تأثيرا مباشرا وغير مباشر من خلال علاقة (الخطاب) بخطاب آخر »[1] في شبكة من العلاقات غير منتهية، تجعل من الخطابات واصفة وناقدة ومتصادمة...الخ، الأمر الذي يُؤكده **بارث Barthes حينما** يقرر أن « الخطاب..ينشط في حافزه التاريخي عن طريق المصادمات»[2] التي تعتبر أساسا في تشكيل الخطابات، كما كانت أساسا في التشكيل الطبقي المادي، وأساسا كذلك في بناء شبكة العلاقات الاجتماعية والثقافية والسياسية المعقدة التي تجعل من الخطاب ينطوي على الهيمنة وعلى المخاطر، يقول **ميشيل فوكو** في(نظام الخطاب) «أفترض أن إنتاج الخطاب في مجتمع ما هو في الوقت نفسه إنتاج مراقب أو منتقى ومنظم ومعاد توزيعه من خلال عدد من الإجراءات التي يكون دورها هو الحد من سلطانه ومخاطره والتحكم في حدوثه وإخفاء ماديته الثقيلة والرهيبة»[3].

وقد اعتبرت كريستيفا أن للنص –كدال– توجيه مزدوج «يتجلّى الأول في كونه يميل نحو النسق الدال الذي تنتج فيه اللغة في عصر ومجتمع معينين، ويبرز الثاني في

---

[1]– مكدونيل ديان ، مقدمة في نظريات الخطاب، ص68.

[2]– المرجع نفسه، ص69.

[3]– البازعي سعد – الرويلي ميجان ، دليل الناقد الأدبي، ص155.

ميله نحو المسار الاجتماعي الذي يسهم فيه باعتباره خطابا»[1] الأمر الذي يجعل من عملية التوجيه عملية تؤدلج (تعبير العروي) كلا من النص-كمستوى لغوي- والخطاب-كفاعل اجتماعي.

إذا كانت الأشكال اللغوية متعالقة -بالضرورة-دلاليا؛ فإن الدلالة الأيديولوجية تعزى إليها باعتبارها تظهر في شكل انتظامي في النص، وتحقق من وجهة ما ظواهر لغوية تنتظم في شكل من الأشكال ذات الدلالة، وبالتالي فإنّ نوع الخطاب هو أساس العلاقة بين اللغة والأيديولوجيا ومكونات الخطاب (عبارات معرفة ومحددة) تعبر-أساسا- عن إيديولوجيا معينة وتنتظم بواسطتها، ومنه فإن كلا من الخطاب والأيديولوجيا يعدان مراحلا دلالية وجانبان لنفس الظاهرة.

يغدو النص الأدبي بواسطة اللغة عبارة عن رسالة ناجمة عن نظام محدد من المفاهيم والشفرات، ويقوم الباحث بعملية إبراز « الخواص الناجمة عن توافق جملة من عمليات التشفير، وعلاقاتها الجدلية، وتراتبها البنيوي، مما يجعلها تؤلف شفرة أدبية عامة »[2] هي ذات الشفرة التي يعتمد عليها الباحث والناقد في تحديد العلاقة بين النص والمتلقي حول الفرضيات الأيديولوجية.

---

[1]- عزام محمد ، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، ص23.

[2]- فضل صلاح ، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص215.

تتدخل عملية تحديد المعنى في الخطاب في مستوى أوسع من تعالقه بالكلام والكتابة فتتصل بسياق « العلامات ونظامها وتتبادل المكان فيما بينها »[1] وبالتالي فهناك ضرورة قصوى لدراسة الخطاب دراسة شمولية تنتقل من العلامات اللغوية إلى العلامات غير اللغوية، تتم في إطار نظرية سيميوطيقية تهدف إلى توصيف علاقات التواصل بتحقيق أهم مباحثها، كما تورده المصادر النظرية والتطبيقية للمنهج السيميائي فتغدو أمرا يتعلق بتحليل الخطاب بعامة والأدبي منه بخاصة؛ ذلك أن كل بناء من المعاني الكلامية وغير الكلامية يدخل ضمن دراسة الخطاب الذي يقع في امتداد أوسع من الممارسات الأيديولوجية.

إنّ اللغة –من خلال خصائصها– تجسّد الأيديولوجيا بواسطة علاماتها وأساليبها، أما الكتابة فهي_ كما يراها الفيلسوف فوكو_ « قلب منهجي لعلاقة القوة بين الحاكم والمحكوم إلى مجرد كلمات مكتوبة، بيد أنها (الكتابة) سبيل من سبل إخفاء المادية المروعة لإنتاج محكوم ومروض على هذا النحو من الضيق البالغ »[2]، إنّها تحيين وتحقيق بمقدوره إخفاء أو إظهار أنساق فكرية عن طريق التحكم في آليات وخصائص اللغة، كما يركز **فوكو** على اعتبار أن أي خطاب ليس بريئا، بل يحمل دورا واعيا يحقق الهيمنة التي يمارسها –في حقل معرفي أو مهني– أصحاب ذلك الحقل «على أهلية المتحدث وصحة

---

[1]– مكدونيل ديان ، مقدمة في نظريات الخطاب، ص69.

[2]– الخطيب محمد كامل. الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص107.

خطابه وشرعيته »[1] ودراسة الخطاب وتحديد هويته بطريقة علمية تتطلب من الباحث الانطلاق من داخل الخطاب ذاته أو في سياقه الثقافي والسياسي، فالنقد الأدبي مثلا – كحقل معرفي ومهني– ليس بمعزل عن هذا الطرح؛ حيث نجد مفاهيما كثيرة تمارس هيمنتها الواعية على إنتاج النقد مثل مفاهيم **موت المؤلف، الوحدة العضوية**...وغيرها كثير جدا من المفاهيم المتداولة التي تمارس سلطتها وهيمنتها في الدراسات النقدية.

على أساس فكرة الهيمنة التي تمارسها الخطابات على حقول المعرفة وعلاقات التأثير والتأثر بينها وبين التحيينات المادية لها، نتسائل عن حقيقة العلاقة التي بين الأيديولوجيا والخطاب عبر مقاربة مقالة الفيلسوف الفرنسي **ألتوسير** التي أحدثت ثورة فكرية عندما قّدمت أجهزة الدولة على أنها أجهزة أيديولوجية، وقدّمت الأيديولوجيا على أنها شاملة لكل مظاهر الحياة والفكر بحيث لا يمكن تخيل وجود ظاهرة –مهما كان نوعها–غير أيديولوجية، بخاصة في مجال الخطابات التي تفشل دائما في تقديم نفسها تقديما نهائيا على اعتبار استحالة الهيمنة الكاملة على خصائص التشكيل النصي(إشارات لغوية وغير لغوية..).

ج–**خطاب الأيديولوجيا/أيديولوجيا الخطاب:**

---

[1]– البازعي سعد – الرويلي ميجان ، دليل الناقد الأدبي، ص155.

نركز في هذا الجانب على التوجه الفكري المعاصر ممثلا في التوجه الداعي إلى تقديم مفاهيم جديدة للأيديولوجيا والخطاب بصفة عامة ومنه الخطاب الأدبي بصفة خاصة، على اعتبار التطور الذي شهده الفكر الماركسي بعد الحرب العالمية الثانية وتقويض أصنام الفكر الأيديولوجي النمطي، وذلك من خلال قراءة آراء الفيلسوف الفرنسي ألتوسير حول الأيديولوجيا واستقراء مقالته الشهيرة(الأيديولوجيا وأجهزة الدولة الأيديولوجية).

*** ألتوسير وأجهزة الدولة الأيديولوجية:**

عندما اشتهرت مقالة ألتوسير عن (الأيديولوجيا وأجهزة الدولة الأيديولوجية) 1970 كانت دراسة الخطاب قد شهدت عصرا جديدا من الدراسة يقوم على اعتبار التصادم والصراع أساسا لدراسة وتحليل الخطابات، واعتبار الحوار شرطا أساسيا لوجودها، وفيها اعتبر **ألتوسير** أن الوعي يتكون خلال الأيديولوجيات والتي توجد بدورها في أجهزة الدولة وعبرها على أساس أن أجهزة الدولة هي لسان حال السلطة في مواجهة قوى المجتمع على اختلاف طبقاته، وهي وجهة نظر تتعارض مع وجهة النظر التجريدية في المعتقدات والمعاني، فالأيديولوجيات بهذا تتوحد عن طريق الصراعات الاجتماعية والطبقية.

يقرّر ألتوسير في مقالته أن حقيقة الأيديولوجيات هي « تضع كل فرد في علاقات خيالية مع العلاقات الحقيقية التي يعيش فيها »[1] ويتم تجسيدها عبر وسائط مادية، الأمر الذي يؤكد تماما الغاية من هذا المقال وهي تحديد شمولية الأيديولوجيا وماديتها واعتبار «

---

[1] – Louis Althosser ,Idéologie et appareils,idéologiques d'tat, Op.cet, p 39.

الوظيفة الأساسية (لها) هي إعادة إنتاج النظام »[1]، ذلك أنّ ألتوسير اعتبر الأيديولوجيا تتحقق وتُمثّل عبر وسائط مادية وليست رمزية يقول « توجد الأيديولوجيا دائما في جهاز ما وفي ممارسته أو ممارساته، وهذا الوجود مادي »[2] وهو وجود يؤكد شمولية الأيديولوجيا التي تتراءى عبر كل الموجودات المادية في نشاطات الإنسان، وكأن الأمر عند ألتوسير ينافي تماما الاعتباطية ومبدأ المصادفة.

يطرح ألتوسير أفكاره حول شروط تشكيل الخطاب الأيديولوجي من خلال المعاني المختلفة التي تجيئ من الكلمات والتصريحات المختلفة من شخوص تنتمي إلى ماديات وأجهزة الدولة وذلك في ظروف وأوضاع مختلفة؛ فيتجلى الصراع الأيديولوجي في المجتمع من خلال الخطابات، أو الكلمة والتعبير والقول؛ لأن الكيانات المادية المتعارضة (أحزاب مثلا) تنشأ خطابات بلغة قد تكون واحدة لكنها تختلف –بواسطة اللغة– في تقديم أيديولوجيتها وفي الدفاع عنها، وهو إقرار من ألتوسير على قيمة اللغة في تلوين الايديولوجيا وإقحامها في حلبة الصراعات، كما يؤكد –من جهة أخرى –ضلوع الأيديولوجيا في شبكة الخطابات الأيديولوجية المتصارعة ذاتها في ظروف وأوضاع مختلفة، ويجعل ألتوسير الأيديولوجيا بذلك تحت مخبر البحث العلمي، أي إن الخطاب العلمي هو الوحيد القادر على التعرف على الأيديولوجيا وتوصيفها و كشف طرق اشتغالها

[1]. ريكور بول ، محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، ص216.

[2]. المرجع نفسه، ص220.

وتمظهرها ما جعله يقر بمبدأ « القطيعة بين العلم والأيديولوجيا »[1] وهي القطيعة التي جعلت من الإجراء العلمي خصما لدودا للأيديولوجيا على اعتبار قدرته على كسف تلويناتها وصيغها وتميهاتها؛ فالفرق بين التحليل الأيديولوجي والعلمي أن الأخير يملك الوسائل الدقيقة والآليات التي يلتزم بها في مراحل البحث بينما يسعى الأول إلى التفسير الكلي والتصنيف، وهو طرح يجعل من دراسة الأيديولوجيا وتمثيلها الخطابي في متناول الأداة المنهجية العلمية.

الخطاب إذن شكل من أشكال الأيديولوجيا وهو شكل يتم عبر قناة اللغة والأداء اللغوي وبكيفيات هذا الأداء في الكلام وفي الكتابة « تتحصّل (الكلمات) على معانيها من خلال المواقف الأيديولوجية »[2]؛ ذلك أن السياق الذي اتجهت إليه دراسة الخطاب يصبغ الكلمات والتعابير بصبغة الموقف الناشئ أساسا عن الصراع الطبقي أو صراع الأيديولوجيات داخل الطبقة الواحدة وبين الطبقات الأخرى، وبالتالي تتجلى الأيديولوجيا – بطريقة أخرى– عبر شبكة الأداء اللغوي، وتتشكل في الخطابات عن طريق المعارضة والصراع.

إذا كانت الأيديولوجيا تتحقق عبر وسائط مادية للدولة فإنها لا تتشكل في الوعي منفصلا عن الإدراك المادي بل تخرج من وسط الطبقات وترتبط بطبقة ما بوصفها الأداة

---

[1]. ريكور بول ، محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، ص172.

[2]. مكدونيل ديان ، مقدمة في نظريات الخطاب،ص104.

الأيديولوجية لهذه الطبقة في التحكم أو في الرد، ويقرر ألتوسير «أن الأيديولوجيا ليست عالم من ال ظلال بل لها حقيقتها وواقعها الخاص»[1]، وهو الأمر الذي ألح عليه عبر كل أفكاره عن الوجود المادي لها، ومع فكرة واقعية الشيء الوهمي يقدم ألتوسير أفكاره لتأكيد مادية الأيديولوجيا وأدوات الدولة الأيديولوجية التي تقدم حقلا واقعيا موضوعيا للصراع وللتناقضات التي تتجلى في أشكال خطابية مختلفة. وكتمثيل لذلك يضرب أمثلة لخطابات عديدة منها مثلا الخطاب الشائع الذي يلقيه رجل الشرطة بخطاب رجل الشرطة **(يا هذا قف مكانك)**، فيرى أن هذا الاستجواب يمكن تخيله مصاحبا لأساليب الاستيقاف اليومي الأكثر شيوعا، يقول « عند ذلك سوف سيتدير الفرد المستوقف وهو بمجرد استدارته المادية.. يصبح ذاتا. لماذا؟ لأنه أدرك أن نداء الاستيقاف كان حقا موجها إليه، وأنه هو حقا تم استيقافه وليس أي شخص آخر »[2] ومع أن الاستيقاف يتم من طرف فرد يمثل جهاز دولة إلا أن فعل الاستيقاف الأيديولوجي يخلع على الأفراد هويتهم ورد فعل الأفراد(التوقف الاستدارة، الاجابة) يجعل منهم خاضعين لها في مساحة حرية تختلف باختلاف الطرف الأخر أو المخاطب.

يهدف ألتوسير في مقالته إلى التأكيد على أن الأيديولوجيا في أي طبقة مهيمنة تتوالد بطريقة دائمة ويعاد إنتاجها ضمن شرط الصراع الدائم والتاريخي، ويكمن وجودها الحقيقي بارتباطها بأيديولوجيات مضادة أو معارضة، تمثل الحقل الطبيعي لتشكيلها عبر

---

[1] –Louis Althosser ,Idéologie et appareils,idéologiques d'État, Op.cet, p 50..

[2]– مكدونيل ديان، مقدمة في نظريات الخطاب،ص104.

الخطابات وعبر الأداء اللغوي، ويعتبر أن الأيديولوجيا أمر لا مفر منه لشموليته واتصاله بالذات الإنسانية التي لا توجد إلا بالايدولوجيا ولها، فالذات الإنسانية إما مسئولة –أي مركز مبادرة– أو خاضعة ومشدودة إلى هوية خيالية، لذلك فإن الأيديولوجيا تستجوب الأفراد ليس بوصفهم أفرادا فقط ولكن بوصفهم ذواتا، الأمر الذي يجعل من الأيديولوجيا شاملة ومهيمنة على كل مظاهر الحياة.

وفي هذا الإطار يؤكد ألتوسير على فكرة **(التكوين)** الذي تقوم به الأيديولوجيا بالنسبة للأفراد يقول إن « مقولة الذات Sujet تكون كل الأيديولوجيا لكني أضيف في الوقت ذاته ومباشرة أن مقولة الذات تكون كل الأيديولوجيا طالما قامت الأيديولوجيا بوظيفة(تكوين)الأفراد الملموسين بوصفهم ذوات »[1] بمعنى أن فعل التكوين ينتمي بصيغة ما إلى أفعال الهيمنة التي تمارسها الأشكال المادية للأيديولوجيا على الأفراد ليصبحوا ذواتا، وسبل ذلك متعددة تعتبر مفاتيح وأجهزة تسطّر برامج ممتدة الفترات الزمنية لتحقيق التكوين الذي يضمن بقاءها وديمومتها.

بما أن الأيديولوجيا تتلون بتلون الخطاب وتتجلى عبر وسائط مادية، فإن اللغة أو النصوص تعتبر أهم تلك الوسائط وبخاصة النصوص الأدبية بما تحمله من إمكانات متعددة للقراءة وتلقي الخطابات، ويحق لنا في هذا الجزء من الدراسة أن نتساءل عن الكيفية التي بها تتجلى الأيديولوجيا عبر وسائط الخطاب الأدبي؟ أو عن العلاقة التي بين

---

[1]. ريكور بول ، محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، ص122.

الأيديولوجيا والخطاب الأدبي بخاصة على اعتبار موقع بنية الخطاب الأدبي في صيرورة المجتمع وتحوّلات التاريخ.

1-3- المبحث الثالث: الأيديولوجيا والخطاب الأدبي:

1-3-1-المطلب الأول: الأيديولوجيا والأدب:

إن الأدب في بنيته الفكرية في حركة تواؤم مع حركة المجتمع وتغيراته عبر العصور، وقد شهد تطور الآداب على مر التاريخ حركات نقدية تابعت ووصّفت العلاقة والوظيفة التي للأدب تجاه الإنسان والمجتمع، لتؤكد أن البيئة الاجتماعية والأفكار السائدة -بما تحمل من منظور أيديولوجي- تؤثر في الفن بعامة فتظهر أيضا « عبر الدساتير والعادات والتقاليد والفلسفات»[1] كأشكال متمايزة تعبّر عن مضمون فكري بطرق مختلفة، واعتمادا على أفكار الفيلسوف الماركسي المجري **جورج لوكاتش Lukacs Georges** حول علاقة الأدب بالواقع أو **ضرورة الواقع**، والذي رفض إقامة علاقة بسيطة وسطحية بين عناصر العمل الأدبي. يطمح **لوسيان غولدمان** إلى « إقرار العلاقات المباشرة بين البنية الاجتماعية _ الاقتصادية من جهة، وبنية الأدب من جهة أخرى؛ مدخلا تحت مفهوم

[1]. الخطيب محمد كامل. الرواية والواقع، ص107.

البنية كلا من الشكل والنوع الأدبي ومبادئ تصوير الواقع »[1]. وقد قدم في كتابه الإله الخفيLe Dieu Caché 1945 تحليل العلاقة بين البنيات الاجتماعية وبين قوى الدفع الإبداعية عند الفلاسفة والأدباء والفنانين وقرر أن هذا بمثابة البذور الأولى لعلم اجتماع الأدب عنده، أي العلم الذي يطور نظاما من العلاقات الوظيفية بين البنية الاجتماعية وفعالية الإبداع الأدبي، ويتجاوز في الوقت نفسه التاريخ الأدبي الذي يعتبره مجرد وصف خارجي وتعليق على النصوص وكذلك النظرية الاجتماعية الآلية البحتة التي يراها عاجزة عن فهم طبيعة الظاهرة الأدبية.

كما قامت أفكاره البنيوية على فكرة إعادة انتاج الواقع من خلال إقامة الأنموذج الذي يحدده المحلل نفسه، وهذا الأنموذج سيكون قابلاً للمقارنة مع الشيء الخاضع للدراسة، وهي المقابلة التي تعتبر أحد أهم الآليات التي تستخدمها البنيوية؛ أي المقابلات الضدية، فقد قرر صلاح فضل أن التعريف الأول للبنيوية أو للبنائية –كما يسميها– « يعتمد على مقابلتها بالجزئية الذرية التي تعزل العناصر وتعتبر تجمّعها مجرد تراكب وتراكم، فالبنائية تتمثل في البحث عن العلاقات التي تعطي للعناصر المتحدة قيمة وضعها في مجموع منتظم »[2].

---

[1]. إلسبرغ ياكوف ، المنحى السوسيولوجي في النقد الأدبي؛ ترجمة نوفل نيوف، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد1، 1978، ص73.

[2] – الزبيدي مرشد ، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دت، ص 8 .

إنّ الأدب نتاج مجموعة تناقضات التاريخ والمرحلة التي أنتج فيها لأنه « مؤسسة اجتماعية »[1] يشكّل مع التاريخ والزمن والمجتمع وحدة متناقضة تتمحور حولها العلاقة الموضوعية للأدب بالأيديولوجيا، باعتبارها متكأ أساسيا للنتاج الأدبي كعنصر تشكيل من جهة، وكنتيجة يقدمها النص الأدبي من جهة أخرى، أو تقدمها الأيديولوجيا الأدبية التي تخضع لانزياحات جمالية وأسلوبية تتوارى خلف التشكيل اللغوي، كما يُعتبر الكاتب كالصانع ينطلق من المواد الأولية ويتبع مسارا تتم فيه عملية تحويل وتركيب وتشكيل للغة فيقوم بإبداع النص الأدبي ليجد أمامه « تجربته الحياتية بأبعادها النفسية والاجتماعية والأيديولوجيا التي يتبناها ومجمل الأيديولوجيات الموجودة في مجتمعه وعصره وأشكال انعكاساتها في ذهنه، و في أذهان الناس الذين يحي معهم »[2] وبالتالي فإنّ الأديب ليس عارضا آليا للوقائع أو مصورا فوتوغرافيا للأحداث، ولا يلتقطها بإحساس خارجي جاف، ولكنها اصطبغت بصبغته وامتزجت بذاته، والنص يغدو عصارة تفاعل عوامل عديدة تشكل موقفه من العالم، ووسيلة فنية لإدراك الحياة، فهو« نتيجة تعاقد آني ما بين الكاتب والوسيلة وبعدئذ يمكن استنساخه لمصلحة العالم ووفقا للشروط المفروضة من العالم وفيه »[3] وبالتالي فالعمل الأدبي فضاء رحب يستوعب تجارب الإنسانية، يعالجها ويوجهها ويعيد تشكيلها بحيث تتضمن نصوصه الخطاب الأيديولوجي الغائر في شبكة من أشكال

---

[1]– ويلك ريني ، أوستن ورين، نظرية الأدب؛ ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، دت، دط، ص 73.

[2]. بلحسن عمار ، الأدب والأيديولوجيا، ص94.

[3]. سعيد إيدوارد ، العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000، ص103.

التعابير وأنماط التراكيب التي تفرض استقراء محكوما بمجموعة ضوابط علمية، يقوم الباحث من خلالها بعمليات منظمة تعتمد على المقارنة والتحليل والمقاربة للوصول إلى مقاربة افتراضية للخطاب الأدبي، ذلك أن « لكل خطاب افتراضاته المتطورة التي لا تتضح دون مراقبة للكلمات »[1]، ومراقبة الكلمات هي الدراسة العلمية التي تهدف إلى اكتشاف اشتغال الأيديولوجيا عبر مستويات النصوص الأدبية وخطاباتها، ولعله من الاهمية بمكان الإشارة إلى ما للكتابة الأدبية من مسؤولية في توظيف اللغة كقناة حاملة للأيديولوجيا من خلال خصائصها ومميزاتها في تشكيل النص وتشكيل الخطاب.

تحمل عملية التفاعل والتحوير والتغيير للغة إلى وضع جديد(النص)، دلالات جديدة من خلال ما تنتظم فيه العناصر اللغوية داخل النص الأدبي، وينتج عن عملية التفاعل رؤى جديدة أيضا للفنان والعالم، فهي إعادة إنتاج للمعنى وللغة لتعطي أيديولوجيا أدبية جديدة يصبح النص أحد خطاباتها، ثم إنّ فعل الإنتاج وجدلية العلاقة المادية للفكر تفرض بالضرورة اقتران اللغة بالشرط المادي لاستعمالاتها كما لمستعمليها، على اعتبار قيمة اللغة التواصلية من جهة ومن جهة أخرى فعل اشتغالها المحوري في موازين القوى، واهتمام الأيديولوجيا بالأشكال الفكرية المتعارضة والمهيمنة في المجتمع، الأمر الذي يجعل منها ذات علاقة ضرورية مع النظرية اللغوية أو الدرس اللساني.

---

[1]. ناصف مصطفى ، اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995، ص288.

لأنّ الأيديولوجيا تجد تمفصلها في اللغة الأدبية على غرار مختلف الممارسات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الأخرى، فإنّ الدرس اللغوي يفرض نفسه بقوة في حقل تحليل الأيديولوجيا وكشف أشكالها واشتغالاتها. على اعتبار النص الأدبي أو الأجناس الأدبية عرفت مرافقة نقدية تطرقت في أساسها إلى كشف وتوصيف العلاقة التي بين النص الأدبي وبين الأبعاد الاجتماعية، فيما اصطلح عليه بالسوسيونقد الذي نركز على جانبه المتطور عن الرؤية السياقية وعن البنيوية التكوينية أي الانطلاق من علم اجتماع النص كمنهج نقدي انفتح على تقرير دراسة الأيديولوجيا عن طريق أدوات المناهج اللسانية وأهمها السيميولوجية، وذلك انطلاقا من توصيف علاقة الأدب بالأيديولوجيا ممثلا بالنص السردي الروائي أساسا، ومن ثم نعبر –في الفصل الثاني– إلى التصور السيميائي لدراسة الأيديولوجيا والذي سنعتمده في ما يجيء من فصول تطبيقية.

1-3-2-المطلب الثاني: الأيديولوجيا والرواية

عرفت علاقة الرواية بالأيديولوجيا جدلا نقديا كبيرا امتدت جذوره الأولى إلى نشأة النص الروائي وعلاقته بالواقع الاجتماعي وبصيرورة التاريخ، كخطاب أدبي جمالي حامل لصور ومفاهيم وتطلعات الفرد والمجتمع ورؤية الأديب من خلاله للعالم وموقفه من التاريخ، الأمر الذي جعل التنظير للرواية يأخذ طابعا فلسفيا شاملا يجمع مفاهيم متعددة تستوعب الرواية كنمط أيديولوجي ضمن حقل معرفي (إبستيمولوجي) يشكل نسقا شاملا وتستوعب أيضا سوسيولوجيا النص باعتباره بنية تامة تتجاوز فيها الأيديولوجيات

المصورة عبر التشكيل اللغوي؛ لتأخذ طابعا صداميا يؤول إلى بناء بنية دالة تمثل عمق النص. لذلك كانت التنظير الفلسفي للرواية يعد مبدأ الحوار الذي قال به باختين أساسا قارا، يتصل ببناء الكون السردي على اعتبار جدلية العلاقة بين العالم الروائي وبين الواقع، الذي يتمثّل عبر عناصر تشكيل لغوية وغير لغوية تعمل على استيعاب الأنساق في صراعها الدائم، ومن خلال جدلية العلاقة بين الواقع والرواية نقدّم مستويين يمثلان شمولية الرؤية لهذه العلاقة يتصل الأول بأيديولوجيا الرواية والثاني برواية الأيديولوجيا، وقبل ذلك نحاول –اختصارا– تقديم وجهات نظر التحليلي السوسيولوجي للرواية.

يرى التحليل السوسيولوجي أن الرواية ارتبطت في نشأتها بظهور المجتمع البرجوازي وانتصار نمط الإنتاج الرأسمالي، حيث عرف الفرد صراعا جديدا ضد قوى مجردة كالعلاقات الاجتماعية الرأسمالية والقيم الاستهلاكية، فأدى ذلك إلى افتقاد الوحدة العضوية بين البشر وتحويلهم إلى فئات يقوم كل منها بعمل محدد، وأصبح الواقع المعيشي غثا ومتدهورا يصعب معه تطور الطابع الروحي الإنساني. كما أدى التقسيم الرأسمالي للعمل إلى انقسام «الشخصية الإنسانية إلى عالم داخلي وعالم خارجي، فهو يدمر تلك الوحدة البدائية للرابطة العشرية باعتبارها مضمونا وشكلا لوحدة الفرد والمجتمع »[1] وتحولت روح الإنسان من التعبير الشعري الملحمي إلى نثر يصور الشخصيات الإنسانية في صراعها وكفاحها، فكانت الرواية ملحمة البرجوازية الحديثة، كما كان النثر أكثر قدرة

---

[1]. بلحسن عمار ، الأدب والأيديولوجيا، ص100.

على استيعاب وتصوير متناقضات الواقع المعيش، وقد عرّفها الناقد والفيلسوف المجري **جورج لوكاتش** بأنها: « النوع الأدبي الذي يستطيع أكثر من غيره الارتباط بالحياة البرجوازية »[1]

والرواية -بموجب ظروف نشأتها- تمكنت من رصد التناقضات الاجتماعية والكشف عن خبايا الأزمات الكبرى التي عرفتها أوروبا إثر حركات تطور المجتمعات الصناعية، وقد كشف النقاد، وخاصة الماركسيون، عن جدلية العلاقة بين الرواية والواقع في عكس الأيديولوجيا السائدة، ودعا **لوكاتش** إلى ضرورة التفريق « بين أيديولوجية الكاتب بوصفه إنسانا، وأيديولوجية كتاباته التي لا تخضع إلا لمنطق الكتابة ونسيج الدلالات »[2] وهي النقطة التي أثرت الحقل النقدي عندما اتضحت نوعا ما علاقة الأيديولوجيا بالكاتب الروائي وبكتاباته واعتبرت أن الكتابة الروائية تشهد حالة تجاوز لرؤية الكاتب الذي لا يمكن له، التقاط نصه التقاطا نهائيا على اعتبار هيمنة الكتابة وتمرّدها حتى على كاتبها، وهو الأمر الذي فتح باب المناهج النقدية الألسنية بخاصة أو النصانية لولوج عالم النص واستقراء برامج ومستويات اللغة السردية التي تتجاوز حدود الوعي التام للكاتب، إلى تخوم اللاوعي الذي يظهر على مستوى التراكيب والظواهر الأسلوبية ومقاربة المنفلت

---

[1]. البحراوي سيد. علم اجتماع الأدب، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1،1992، ص14.

[2]. بودربالة الطيب – جاب الله السعيد، الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، عدد 7، 2005، ص55.

وغير المعلن عن طريق المعلن والمباشر وغيرها من مستويات الكتابة أو من مستويات أيديولوجية الكتابة وهيمنتها.

كما قادت الدراسات التطبيقية لمؤلفات روائيين عالميين كبلزاك Balzac وتولستوي Léon Tolstoi وديستويفسكي Dostoievski Feodor إلى تبلور اتجاهات نقدية حول نظرية الرواية، وأدى اهتمام علم الاجتماع بها –كفن– إلى ظهور علم اجتماع الأدب الذي درس الأدب كظاهرة اجتماعية، واتجه –عبر مروره بمراحل متعددة– إلى بلورة نظرية الرواية كفن مستقل له قوانينه ومميزاته، وقد ميّز الناقد المغربي حميد لحميداني ثلاثة أشكال في صيرورة ارتباط هذا المنهج بنقد الرواية:

أ– النقد الجدلي في صورته الأولى: وارتبط بالمادية التاريخية حيث الرواية شكل من أشكال البنية الفكرية للمجتمع، وتدخل الرواية لتصوير الصراع حول المصالح المادية بين طبقات المجتمع.

ب– البنيوية التكوينية: وتحاول إنجاز علاقة بين أيديولوجية الكاتب والمجتمع والنص الأدبي والروائي حيث الكاتب نتاج ظروف سوسيوتاريخية، ومن أعلامها لوكاتش وغولدمان الذين بلورا –تباعا– فكرة (رؤية العالم).

ت– سوسيولوجيا النص الروائي: يعتبر ميخائيل باختين Bakhtine, Mikhail Mikhailovitch وبيير زيما Zima أقرب سوسيولوجيي الأدب

إلى بناء سوسيولوجيا النص الروائي، وقد بنى آراءه حول الرواية بالتحليل العميق لعلاقة اللغة بالواقع الاجتماعي والاقتصادي.[1] و يعتبر النص الروائي تجــربة اجتماعية عبر واقع و متخيّــل، كما يهــدف إلى التركيز على القانون الاجتماعي في النص لا قانون النص.

ونحاول بعد هذا الإيجاز –واعتمادا على هذه الأشكال- البحث في الطرح المتبني لفكرة أيديولوجيا الرواية.

أ-أيديولوجيا الرواية

انطلق أحد منظري هذا الاتجاه بيير ماشيري Pierre Macherey في مؤلفه (من أجل نظرية للإنتاج الأدبي **pour une Théorie de la production littéraire**) من النتائج التي توصل إليها لينين في دراسته لأعمال تولستوي؛ حيث لاحظ استعمال مصطلحات المرآة، الانعكاس والتعبير لتحديد علاقة الكاتب بالتناقضات على مستوى الواقع وصيرورة التاريخ، فقد كشف لينين أن أعمال تولستوي تحوي معطيات كثيرة للواقع، كما تحتوي على تناقضات الكاتب نفسه وذلك من خلال دراسة « التناقضات

---

[1]. لحميداني حميد، النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص55-73.

الداخلية لمؤلفاته والعلاقات الجدلية التي تحكمها نظرا لأنّ مادتها –الواقع التاريخي– مادة مفعمة بالتناقضات»[1]

غير أن **بيير ماشيري** يلاحظ أن هذا الانعكاس لا يعني أن تولستوي تعرّف على الواقع كاملا، وأن فكرة الانعكاس ذاتها أو المرآة لا بد أن تحدد في إطار النص داخليا وليس خارج النص، ويعتقد أن « صورة الواقع كما تمثلها في مرآة النص لا ينبغي البحث عنها في الواقع، بل في الشكل الذي تم رسمه داخل المرآة »[2] لأن النص لا يمكن أن يعكس الحقيقة الكلية للمسار التاريخي، لذلك فهو لا يُعبّر إلا عن حدوده المعرفية.

وفي مقابل وجود تناقضات معقدة لصيرورة التاريخ يرى ماشيري أن النص يمثّل بنية مكونة من مجموع متغيرات معقدة لا ينبغي على الناقد الانتقال بين النص والواقع لفهمها وتحديدها، بل ينبغي تحليل النص بالنظر إليه كبنية مكونة من أجزاء متغيرة، وهذه التناقضات المكونة للنص الروائي تمثل أيضا معطيات تفتح آفاق تأويلات متناقضة للنص ذاته، فالتأويل البرجوازي لأعمال تولستوي ناتج عن احتواء النص التولستوي على أيديولوجيتين متناقضتين موجودتين على قدم المساواة، والروائي لم ينحز لأي منهما؛ لهذا فالكاتب لا يعبّر بالضرورة عن وضعيته، وأيديولوجيته لا تظهر مباشرة « لأن فيها بعض الطموحات التي لم تتحقق في الواقع »[3] لذلك فقد اعتبر **ماشيري** الأدب يعرض

---

[1]. بلحسن عمار ، الأدب والأيديولوجيا، ص، 105.
[2]. لحميداني حميد ، النقد الروائي والأيديولوجيا، ص26.
[3]. المرجع نفسه، ص28.

أيديولوجيات بعينها ويظهرها من أجل كشفها على مستوياتها اللغوية والخطابية ويرى «أنّ النص يُظهر –رغما عنه ورغم نوايا الكاتب– التناقضات الأيديولوجية التي يمكن حلها في الواقع الاجتماعي، فهو (الأدب) لا يمثل الأيديولوجيا، ولكنه يعرض لها مع إظهار تناقضاتها وفجواتها، من هذا المنطلق كانت فكرة أن النص الأدبي ليس تعبيرا عن الأيديولوجيا بقدر ما هو إخراج لها mise en scène وعرض لها في عملية تنقلب فيها الأيديولوجيا بشكل ما ضد نفسها»[1] وهو إقرار من ماشيري بقيمة النص الأدبية وسلطته التي (تفضح) الأيديولوجيا بما يتميز به من قدرة على تشغيل قواه التركيبية واللغوية في محاورة الأيديولوجيا ومصارعة قواها وهيمنتها، وكشفها، وذلك على اعتبار أن العلاقة بين « النص ومحتواه الأيديولوجي هي علاقة حجاج »[2] ، بمعنى أنها ليست فقط علاقة تجاور سلمية، بل على العكس من ذلك هي علاقة صراع؛ لانّ الأساس الأيديولوجي في النص هو الحوار والصراع الذي يعتبر شرطا أساسيا للتشكيل الأيديولوجي.

إنّ الروائي والمبدع والفنان عموما ليس مبدعا من العدم ولكنه منتج بالدرجة الأولى، فهو يتخذ مجموعة من المواد «أشكال، النظم، الأساطير، الرموز، أيديولوجيا، ويستخرج منها نتاجا جديدا »[3] ذا صبغة تميزها عن غيرها؛ تجعل من كل المكونات والمواد المنصهرة في حالة تجاور وتصادم وتناقض، مما يجعل النص يبدو عالما غنيا

---

[1]. زيما بيير ، النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991، ص55.

3 –Machery Pierre,Pour une théorie de la production littéraire , Paris, maspero , 1966 p156.

[3] .ibid, p54.

ومفعما بالتناقضات، ويجعل من تركيبته الشكلية عالما مشبعا بالرموز والإشارات عبر مستويات متراكبة، الأمر الذي يضيف إلى الناقد مهمة البحث والكشف عن مبدأ الصراع في النص، وكيفية اشتغال الصراع الايديلوجي فيه؛ لأنّ النص يكتمل بجوانبه الغامضة والصامتة وبفجواته وأبعاده، وعلى الناقد تفعيل رؤية شاملة لا تُغفل ولا تستثني أي جزئية مما كان حجمها؛ فكل جزء مهما كان في العمل الأدبي هو جزء أيديولوجي ولا يمكن أن يكون غير ذلك فلا تعترف الأيديولوجيا بمبدأ الاعتباطية.

إلى جانب تحليلات ماشيري التي لم ينفصل فيها عن الرؤية الماركسية لعلاقة الأدب بمساره التاريخي، قدم الناقد الشهير **ميخائيل باختين** أفكاره حول الدور الذي يلعبه التناقض الأيديولوجي داخل النص الروائي؛ حيث بلور –من خلال أعماله خاصة **(شعرية ديستويفسكي) (والماركسية)(وفلسفة اللغة) (والقول في الحياة والقول في الأدب)**– علم اجتماع النص الأدبي، والذي يحدّد مهمته في «فهم هذا الشكل الخاص للاتصال الاجتماعي الذي يوجد متحققا ومثبتا في مادة العمل الأدبي »[1]

قسّم باختين الرواية إلى رواية حوارية أو ديالوجية (متعددة الأصوات) ورواية مونولوجية (أحادية الصوت)، فالأخيرة رغم اشتمالها على تصورات مختلفة يجسدها أبطال متعددون إلا أن أيديولوجيا الكاتب هي المسيطرة والمهيمنة والموجهة للعمل الروائي، ترفض أفكار الغير في عالم الرواية، وكل ما هو أيديولوجي ينقسم إلى قسمين

---

[1]. البحراوي سيد ، علم اجتماع الأدب، ص48.

«فئة من الأفكار تجسد وعي المؤلف ويتم التعبير عنها وتأكيدها، وتقدم على أنها أفكار صائبة ويقينية، أما الأفكار والآراء الأخرى فهي غير صائبة من وجهة نظر المؤلف، فيتم رفضها جداليا ومحاصرة تأثيرها، فتقدم كعناصر يتطلبها التشكيل الفني في الرواية»[1] وهو ما جعل باختين يقدم الرواية المونولوجية على أنها شاملة لكل مستويات الأيديولوجيا المباشرة منها أو التي توافق وعي المؤلف وغير المباشرة التي تدخل في تشكيل النص الروائي على أنها أشكال فنية ضرورية في صبغ النص صباغة تجعله ينتمي إلى الجنس الروائي.

أما الرواية الديالوجية أو الحوارية فالكاتب فيها مطالب بالحياد التام ليترك الحرية المطلقة للأصوات وأنماط الوعي لتقديم أيديولوجيتها والتعبير والدفاع عنها، ويتجه باختين إلى دراسة شعرية اللغة المشكلة للنص؛ حيث دراستها –عبر التجدد المستمر بين النص والمتلقي المشارك في الإبداع– لا تتطلب تحققات أخرى خارج النص، والتعامل مع «الدلائل اللغوية، يعني في الوقت نفسه التعامل مع العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، ومع الأيديولوجيات الموجودة في الواقع »[2] وهو الأمر الذي فح افاقا واسعة لدراسة لغة النصوص بواسطة إجراءات الناهج النصانية أو الأسنية، والإفادة منها في دراسة أيديولوجيا السرد الروائي.

---

[1]. عيلان عمرو، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص. 64.

[2]. البحراوي سيد، علم اجتماع الأدب. ص. 49.

يعتبر باختين أن الدليل اللغوي مشحون بأيديولوجيا تجسد الصراع الاجتماعي، وتدخل في سياقه. ولأن الرواية في حقيقتها متعددة الأساليب ومشكّلة من نظام من الدلائل؛ فإن « كل شخصية وكل هيئة تمثل في الرواية إلا ولها صوتها الخاص ولغتها الخاصة، وأخير أيديولوجيتها الخاصة. وهكذا فلا حاجة تدعو إلى مقابلة الرواية بالواقع لأن الواقع حاضر على المستوى اللساني نفسه »[1]

إن هذه الخصوصية الأيديولوجية التي تمثل زاوية نظر خاصة في مقابل أيديولوجيا الآخر، سواء كان صوتا فرديا أو صوت فئة، وهذا الاختلاف والتناقض هو الذي يمكن الروائي من تشكيل الحبكة، وهو المنطلق الذي أسس عليه باختين مبدأ الحوارية الذي جعله أساسا تقوم عليه الرواية؛ حيث إن العمل الروائي عنده « إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة، إذ تتحاور متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها »[2] فيكون الحوار بين أنماط من الوعي متشكلة من أصوات متعارضة للبطل أو مجموعة أبطال مقابل وعي لذات أو لذوات أخرى، حيث حقل رؤية البطل الذي يهيمن على عالم الأشياء في الرواية « لا يمكن أن يوضع إلا بجانب حقل آخر للرؤية، وأيديولوجيته إلا بجانب أيديولوجية أخرى »[3]

---

[1]. لحميداني حميد ، النقد الروائي والأيديولوجيا، ص. 33.

[2]. البازعي سعد – الرويلي ميجان، دليل الناقد الأدبي، ص. 211.

[3]. لحميداني حميد، النقد الروائي والأيديولوجي، ص. 32.

اعتبر باختين في نظرية الحوارية أن طرفي الحوار يمثلان مركزين للرؤية الأيديولوجية « نلقاهما على مستويات لغوية مختلفة، في أشكال للحوار مختلفة أيضا فحوار باختين هو حوار أفكار، يمارس بمساعدة الكلمة الأيديولوجية »[1] وهو لا يجعل من الروايات المتعددة الأصوات كأعمال ديستويفسكي الأساس الذي اعتمده لمفهوم الحوارية – فقط– بل تحقق ذلك في الروايات أحادية الصوت أو المونولوجية، مثل أعمال تولستوي وكان منطلقه أن «الأحادية الصوت لا تنفي الحوار حتى ولو كان داخليا»[2]

بالإضافة إلى ما قدمه باختين لعلم اجتماع النص الأدبي، واستفادته مما قدمته الإنجازات اللسانية في تحليل بنية النص الروائي[3] قدم الناقد التشيكي بيير زيما Zima Pierre Valéry من خلال مؤلفه سوسيولوجيا النص الروائي إضافات مميزة؛ حيث أقام منهجه على «التآلف بين الأبحاث الشكلانية والبنيوية الحديثة، وبين النتائج التي توصلت إليها سوسيولوجيا الأدب كما قدمها غولدمان في البنيوية التكوينية»[4] لأنه تزاوج يستفيد من اتجاهات متعددة، تجعل النص ذا طابع مزدوج، ذا بنية مستقلة من جهة وبنية تواصلية

---

[1]. مبارك عدنان. الحوارية في علم الأدب، جريدة الزمان، العدد 1599 ، التاريخ 2003 – 9 – 1 http//www.azzaman.com/azzaman/articles 2008/09/09

[2]. المرجع نفسه.

[3] . Encyclopédie Encarta, Bakhtine Mikhail Mikhailovitch,Op.cit

[4]. عيلان عمرو ، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص. 68.

من جهة أخرى؛ بمعنى أنه «دليل Signe مركب من العمل المادي الذي له قيمة الرمز الحسي، ومن الموضوع الجمالي المتجذر في الوعي ويحتل مكانة المعنى»[1]

إن هذا الجمع بين عناصر مكونة للبنية النصية وبين مؤثرات اجتماعية خارجة عنها يقرر أن النص الروائي بوصفه كيانا لغويا، يصبح مجالا أساسيا للصراع الأيديولوجي متجاوزا الاختلاف بين المنهجين الشكلاني والماركسي، ذلك أن الصراع الأيديولوجي حول المصالح الاجتماعية والاقتصادية يتحول إلى بنيات لغوية تعبر عنها؛ لأن «كل تجل كلامي هو بنية أيديولوجية تعبر عن مصالح اجتماعية»[2] والبحث في الخاصية المميزة للكتابة الروائية التي تعبر عن الصراع الأيديولوجي عن طريق فهم «السياق الصوتي والسردي كوقائع اجتماعية تتصل بالمستوى الدلالي»[3] تحدد طابع كل فترة في مراحل تطور المجتمع وهذه «الوضعية السوسيولسانية هي التي تدلنا على حقيقتها الأفكار والأيديولوجيات المبثوثة في النص»[4]

تحليل صراع الأيديولوجيات داخل الرواية باستعمال آليات الحوار وتشريح البنى اللغوية التي تعكس الصراع على مستوى آخر خارج النص واستيعاب طبيعة الصراع يفتح المجال للحديث عن تحديد موقف الكاتب وموقف الرواية تجاه أيديولوجيات أخرى،

---

[1]. يقطين سعيد. انفتاح النص الروائي. المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2001. ص. 26.

[2]. البحراوي سيد ، علم اجتماع الأدب، ص. 53.

[3]. المرجع نفسه، ص 53.

[4]. عيلان عمرو ، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص. 68.

لأنه «عندما ينتهي الصراع الأيديولوجي في الرواية تبدأ معالم أيديولوجية الرواية في الظهور»[1] وينتقل البحث عن طبيعة وجود الأيديولوجيات في الرواية إلى البحث في الرواية كأيديولوجيا، وهو المستوى الذي نحاول البحث فيه فيما يلي.

ب- رواية الأيديولوجيا:

إنّ الأيديولوجيات تدخل إلى النص الروائي كعناصر جمالية، لا تؤدي إلا وظيفة التشكيل لمادة العمل، فهي غير مصنفة وغير متحكم فيها ولا محكوم عليها؛ لذلك – تقول جوليا كريستيفا « إن النص المتعدد الأصوات Polyphonique الحاملة للشكل »[2] وتصبح عناصر إغناء للمادة الروائية، وأدوات صياغة يستعملها الكاتب في فضاء النص، الذي يستوعب العديد من الأيديولوجيات الموجودة سلفا في الواقع أو متضمنة في نصوص أخرى، لذلك تستعمل كريستيفا مصطلح الأيديولوجيم Idéologeme وتقصد به «الوظيفة التناصية التي يمكننا قراءتها وهي تتمظهر ماديا Matérialiser على مختلف مستويات بنية كل نص، والتي تمتد خلال صيرورتها مانحة إياه كل مطابقاتها التاريخية والاجتماعية»[3]

وتبدو الأيديولوجيات داخل بنية النص الروائي، بخاصة في الرواية الديالوجية «كأنها موجودة في حقل اختبار لمعرفة صلابتها وقوتها في مواجهة الأسئلة التي توجه

---

[1]- لحميداني حميد ، النقد الروائي والأيديولوجيا، ص. 32.

[2]-المرجع نفسه، ص 50.

[3]- يقطين سعيد. انفتاح النص الروائي، ص 20 .

إليها من طرف القارئ»[1] ويتم أحيانا أخرى «إخضاع بعضها للبعض بوسائل فنية وتمويهية تلهي القارئ عن معرفة ما يجري من تواطئ ضد ملكاته الإدراكية»[2]

هذا الإخضاع الفني لأصوات الأيديولوجيا يبدو عملا غير بريء من طرف الكاتب الذي يدير الصراع الأيديولوجي داخل الرواية، متوخيا الحياد شبه التام وتتحدد في نهاية العمل ملامح أيديولوجيته كتصور يضع الرواية ضمن حقل أكبر يعبر عن موقف أيديولوجي ورؤية للعالم وتصور طبقة معينة؛ ذلك أن «التمثيل (إعطاء معادل لغوي لما هو غير لغوي) ليس حقلا محايدا وبريئا لأن كل صياغة لحدث ما هي صياغة فريدة لا يعاد إنتاجها، بل تدرك باعتبارها نسخة تندرج ضمن نموذج يجعلها قابلة للإدراك»[3]

يتولد عن تفاعل الإيولوجيات داخل النص الروائي موقف الكاتب الأيديولوجي أيّا كان توجهه، سياسيا أو معرفيا، ورؤيته للعالم، الأمر الذي يجعل الرواية عنصرا أيديولوجيا ضمن حقل ثقافي شامل، ويحتاج الباحث لتحديد هذه الرؤية إلى «حركة مكوكية بين النص وداخله، ثم بين النص وداخله، لدرس النص من داخل علاقاته كتحليل، ثم بين النص وخارجه لدراسته كتفسير وتأويل»[4] هذه الحركة المكوكية – حسب غولدمان – التي تنطلق من داخل النص بين مكوناته، إلى مجادلة هذه المكونات مع البنية الأم التي

---

[1] لحميداني حميد ، النقد الروائي والأيديولوجيا، ص 43.

[2] المرجع نفسه. ص 43.

[3] بنكراد سعيد ، النص السردي: نحو سيميائيات للأيديولوجيا، دار الأمان، المغرب، الطبعة الأولى، 1996، ص 63.

[4] الجيار مدحت ، النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء الإسكندرية، مصر، 2001، ص 66.

يخدمها النص ويتولد عنها، تظهر «قصد المؤلف وهدفه وأيديولوجيته كعناصر فاعلة في تكوين النص»[1].

ومن خلال تطرقنا إلى علاقة الأيديولوجيا بالرواية وأهم النظريات النقدية الخاصة بها، فإننا نتطرق في ما يلي من أجزاء البحث، إلى التصور السيميائي للأيديولوجيا كتصور شامل تتعالق فيه محددات النص السردي من جانبها اللغوي العلامي في سيرورة إنتاج تتوالد فيها الدلالة وتنفتح على حيثيات التأويل ضمن أطر ثقافية تَعتبر النص السردي سننا ثقافيا يرمز إلى نشاط الإنسان الذي يمثل السرد أحد أهم معالمه.

من أجل ذلك يعتبر النص السردي نظام إرغامات أيديولوجي تتغير فيه مفاهيم الإنتاج والتدليل ولكنه يؤسس لأنساق المعنى بشمولية انفتاحية جعلت المفهوم السيميائي للأيديولوجيا الأقرب إلى الموضوعية منه إلى التنميط الذي ميز الدراسة الأيديولوجية وجعلها على مدار العصر الحديث في أحضان الخطاب السياسي النمطي.

[1] الجيار مدحت ، النص الأدبي من منظور اجتماعي ، ص 73.

الفصل الثاني:

الأيديولوجيا والسرد

الروائي: نحو تصور سيميائي

الفصل الثاني:

الأيديولوجيا والسرد الروائي: نحو تصور سيميائي

2-1-المبحث الأول: المنهج السيميائي في السرد

مدخل

2-1-1-المطلب الأول: العلامة والدليل في السيميائيات

أ-العلامة في الدرس السيميائي

ب-أنواع العلامات

ج-الدليل في الدراسات السيميائية

2-2- المبحث الثاني: السيميائيات والتشكيل الأيديولوجي

2-2-1-المطلب الأول: الأيديولوجيا والسنن

أ- مفهوم السنن

ب-**الأيديولوجيا وأنماط التسنين**

2-2-2-المطلب الثاني: أنظمة الإرغامات والتشكيل الأيديولوجي

***التسنين السردي والأيديولوجيا(نظام الارغامات)**

****الإرغامات الخطابية**

*****الإرغامات السردية**

- أنماط العرض

- **هيكل السرد**

- **بناء الشخصيات والإرغام الأيديولوجي**

الفصل الثاني: الأيديولوجيا والسرد الروائي: نحو تصور سيميائي

2-1-المبحث الأول: المنهج السيميائي في السرد

مدخل:

يمتد النص السردي الروائي في مستويات تشاكل أفقية وعمودية كاشفة لمجموعة العلاقات المحدّدة لعناصر النص، التي تجعل منه سلسلة تتولد فيها المعاني وتعبرها إلى تمثّل الصراعات الفكرية والأيديولوجية خارج النص وداخله، مما يجعل اقتراب السيميائيات –التي تعنى بدراسة شاملة للعلامة– من الأيديولوجيا أمرا واردا وقويا على اعتبار أنه لا توجد علامة لا تحمل أيديولوجيا مما يسمح– حسب الناقد **إيليزيو فيرون Illizio Vironne**– بتأسيس«إبستيمولوجيا مادية(تجريبية) تطال شروط إنتاج الخطابات الاجتماعية، إبستيمولوجيا متحررة من مفارقات الإبستيمولوجيا الكلاسيكية المثالية»[1]. وتكون هذه الإبستيمولوجيا مُؤسسة مما تتوصل إليه إجراءات الدرس السيميائي في مقاربته النقدية؛ فقد فرضت السيميائيات « نفوذها العلمي على حقول تحليلية مبنية أساساً على المنظور الافتراضي الاستنباطي» [2] ولهذا تأهلت للعب دور أساسي في الدراسات النقدية المعاصرة لغلبة الطابع العلمي والموضوعي على رؤيتها الفلسفية وآلياتها الإجرائية.

لا يقتصر الدرس السيميائي على تقديم مجال قراءات واحتمالات إحصائية للنص الأدبي كعلامة، ولكنه أبعد من ذلك، حيث إن الدرس السيميائي كرافد من روافد أفكار الدراسات اللغوية المعاصرة شهد تقاطعا مع روافد أخرى كالبنيوية مثلا، وهو تقاطع

[1]– فيرون ايليزيو ، عشر ملاحظات حول سيميائيات الأيديولوجيا، ترجمة كمال التومي، مجلة علامات، المغرب، عدد12، 1996، ص15.

[2]– بن مالك رشيد ، مقدمة في السيميائية السردية ، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص97 .

ايجابي بالنظر إلى قراءة العلامة النصية ضمن مستوى نسقي دلالي لا يتوقف عند حدود النص كتشكيل بل يرتقي إلى مستويات نسقية، يمثل النص بنية داخلها، على اختلاف أنواعه الأدبية وأشكال تمظهره.

تقدم القراءة السيميائية للنص التفسير الأقرب والأكثر تأصيلا، فقد ذهب بول ريكور **(P. RICOEUR)** إلى أنه«لا ينبغي لأيّ تفسير أن يكون احتمالياً وحسب، بل عليه أن يكون أكثر احتمالاً من أيّ تفسير آخر، وأن هناك معايير للتفوق النسبي »[1] وهي معايير لا شك بعيدة عن الاعتباطية ومؤسسة على قواعد ورؤى فكرية جمالية، وهذا التفوق النسبي هو المسؤول عن التفاوت والاختلاف بين الدارسين في مجال مقاربة النصوص.

ومن أهم الأسئلة التي تطرحها العلاقة بين الأيديولوجيا والنص السردي تتعلق بالصيغة التي يقدمها النص عن المعنى منذ تحيينه الأول أي العلامة اللغوية وكذلك صيغ الأيديولوجيا التي يتشكل منها المعنى، أو كيفية تعالق الأيديولوجيا مع المعنى المتمظهر بالكتابة وبالنص وبالخطاب، على اعتبار النص وسيط ثقافي لعلاقة الإنسان بالعالم؛ لذلك فإن فعل الكتابة يحكمه دور الثقافة كعامل أساسي يجعل منها فعلا دالا أو نصا إذا اصطبغت بصبغتها والعكس-يراه الناقد عبد الرحمان بوعلي- صحيحا يقول« الثقافة هي التي تحكم على كتابة ما فترفعها إلى مرتبة النص وعلى كتابة أخرى فتجعلها دون النص

---

[1]- الجيلالي أحلام ، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، مجلة الموقف الأدبي - دمشق - العدد 365 سبتمبر 2001 ، ص65.

أو تجعلها لا نصا، وذلك بأن تضيف –في الحالة الأولى– إلى المدلول اللغوي الذي تحمله الكتابة مدلولا آخر، ثقافيا»[1] وهو المدلول الذي يكوّن قيمة معيّنة داخل الثقافة المعينة.

يدعو النص إلى كشف المادة أو الوسيط الثقافي وكشف صيغ اشتغالها وتشكيل أنساقها، وكذلك دورها في الذاكرة الفردية والجماعية أو قيمتها في فعل النمذجة–كفعل ذاتي– والتعميم –كإطار جماعي–وبالتالي كشف طبيعة الوساطة بين الإنسان و بين العالم أو طبيعة تشكيل المتخيل والواقعي، مما يحيل أشكال التحيين على فعل التأويل، القائم على مقاربات تبحث في تحديد هوية النصوص وإدراج الظواهر ضمن سيرورة أو سيرورات تأويلية.

إن تلك السيرورات التأويلية تعتمد في اشتغالها على كون الوسائط سلوكات متكررة للإنسان قابلة بدورها للانضواء في بنية عامة ومجردة تمثلها أشكال التحيين أو النصوص. واعتبار النص وسيطا يجعل منه تحيينا لسلوكات وأفكار ونشاطات الإنسان كفرد ومن ثم يحقق سيرورة تضع التحيين في إطار عام يحيل إلى نمذجة، تقوم على فعل التسنينEncodage؛ أي إنه يقوم على قوانين مضبوطة يتعالق فيها النص والمتلقي.
وتعتبر الأيديولوجيا في علاقة انصهار مع النص تتدخل في شروط الإنتاج القبلية كما في صيغ التحيين من خلال تمثيلها المادي على مستويات العلامة اللغوية وغير اللغوية،

---

[1]– بوعلي عبد الرحمان ، عناصر أولية لمقاربة سيميو/سوسيولوجية، النص الشعري، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، عدد1، 1988، ص74.

وبالتالي يمكن مقاربتها سيميائيا لكشف طبيعة تلك العلاقة بين النص السردي والايدولوجيا.

يقدم سعيد بنكراد تصورا سيميائيا للأيديولوجيا* يقوم على أساس إمكانية تحديد تخوم سيميائيات للأيديولوجيا انطلاقا من كل المعطيات النظرية التي جاءت بها السرديات المعاصرة، معتبرا أن أشكال «التحقق المتولدة عن سنن كلي هي التعريف السيميولوجي الذي يمكن أن يعطى للأيديولوجيا»[1] ذلك أن الأيديولوجيا ليست فقط تحيين للقيم في وقائع خاصة لكنها تعيد تعريفها من خلال حذف لخصائص أو إضافتها. ويعتبر أن النص السردي في علاقته بالمتخيل والواقعي يعتبر بناءا ثقافيا يتأسس على فعل الانتقاء صادر عن (أنا) مدركة لعالم موضوعي بعيون ذاتية مما يجعله في صراع مع عملية القبول والاقصاء الحتمية لعناصر التحيين، والنص السردي في رحلته من «الواقعي إلى المتخيل ومن المتخيل إلى الواقعي يمر عبر تسنين مزدوج: تسنين سردي(الأشكال السردية المستوعبة لفعل القص) وتسنين أيديولوجي (نمط بناء القيم وتشخيصها)»[2]، وبما أن النص السردي فعل تحيين للقيم فإن التحيين يتم عبر تسنين أيديولوجي سابق أو تسنين هو جزء من عملية التحيين ذاتها، وليدة عملية البناء الفني.

---

*. إنّ التصور الذي يقدمه بنكراد حول علاقة الأيديولوجيا بالنص السردي يكون هو التمفصل الذي نتبناه في مقارباتنا لبناء تصور نظري للتشكيل الأيديولوجي في النص السردي الروائي.

[1]– بنكراد سعيد، النص السردي:نحو سيميائيات للأيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996، ص09.

[2]– بنكراد سعيد، النص السردي: نحو سيميائيات للأيديولوجيا، ص09.

يقوم التصور السيميائي للأيديولوجيا في النصوص السردية على اعتبار النص تحيينا وتحقيقا وتعالقا للشكل مع العالم، ويفرض فعل التفسير والتأويل والكشف السيميائي على تحديد المفاهيم السيميائية المؤسسة للمنهج والفاعلة في تحقيق التصور. وعلى تقديم المنهج السيميائي كقيمة اجرائية فعالة في تحقيق التصور من ناحية تطبيقية ونهتم أساسا بمفاهيم السنن والدليل في السيميائيات البورسية وقبل هذا نقدم بعض التفصيلات التي تخدم الموضوع، وسنحاول أن نركز على ما يخدم الموضوع من دون تتبع تاريخ السيميائيات سرد الاختلافات بين مدارسها.

2-1-1-المطلب الأول: العلامة والدليل في السيميائيات

أ-العلامة في الدرس السيميائي:

يتصل مفهوم العلامة في جميع علوم اللغة وتعتبر أحد أكثر المفاهيم اختلافا بين العلوم فهي «مفهوم قاعدي في جميع علوم اللغة»[1] وقد تكمّن صعوبة تحديد كنهها إلى الخلفيات المعرفية التي تعتمد عليها مقاربات تحديدها. ولا يمكن الوقوف على طبيعتها ومفهومها في الدرس السيميائي إلا بالرجوع إلى قيمة الرمز والاشارة و**السمة** في الدرس العربي التراثي؛ حيث إن قراءة أيقونات وإشارات ورموز النص الأدبي والإجابة عن تمظهرات التشكيل الأيديولوجي من خلال تحليل وتفسير وتأويل علاماته اللغوية ووضعها ضمن سياقها الدلالي، ليس وليد الدراسات الحديثة أو المعاصرة بل وجد منذ وجدت

---

[1]- عروي محمد إقبال، السيميائيات وتحليلها، عالم الفكر، مجلد 24، عدد3، 1996. ص191.

الفلسفة اليونانية وقد ربط علماء العرب قديمًا بين ما جاء به الفلاسفة اليونان عن التلاؤم الطبيعي للدال والمدلول وحمل الأصوات للمعاني وبين « ما أسموه بعلم أسرار الحروف، أي **علم السيمياء**. وقد تعددت في ذلك دراسات الحاتمي، والبوني، وابن خلدون، وابن سينا، والفارابي، والغزالي، والجرجاني، والقرطاجني، وغيرهم. ولهذا يمكن القول إن دراسات النظام الإشاري في التراث العربي هي دراسة قديمة قدم الدرس اللساني »[1]

لقد عدّ العرب الإشارة والرمز ثاني أنواع البيان وتنبهوا إلى وظيفتها التواصلية، فأورد الجاحظ ما يشابه هذا في قوله « الإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وأكثر ما تنوب عن اللفظ، وتغني عن الخط »[2]، كما يذكر ضمن حديثه خمسة أنواع من العلامات الإشارية ذات السمات الدالة وهي (النصبة-الإشارة-العقد-الخط- اللفظ) فلا مجال للشك في فعالية العلامات الإشارية في المشاركة التلقياتية للغة ووظائفها التواصلية، كما ركز الجاحظ أيضا على **المقام والمناسبة والرمز** وتبيان أثر ذلك على التلقي والمشاركة الوجدانية وهو الأمر الذي اتخذته الدراسات السيميائية المعاصرة أساسيا، على اعتبار أن العلامة تتسع دائرة مجالها التعريفي إلى مستويات أكبر من اللغة تنتمي إلى حقول فكرية ومعرفية واجتماعية وسياسية ونفسية واقتصادية ودينية..الخ. ولعل كثرة تعاريف العلامة الرمز والإشارة عند الدارسين الغربيين على

---

[1]-دفّة بلقاسم ، علم السيمياء في التراث العربي، التراث العربي، عدد91.
G:\mysite\Manaheges\Semeol.علم السيمياء\pdf

[2]- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبيين، دار الفكر للجميع، بيروت، 1967 ج1/ ص 78.

اختلاف مناهجهم ومدارسهم لا تنفي التقاءهم في مجال مفهومي متقارب ينشأ من اعتبار النص مكون من علامات لغوية وغير لغوية تؤدي وظيفة التواصل ويتحقق بواسطتها النسق الدلالي، يندرج ضمنها الرمز والإشارة.

وقد ربط علماء العرب السيميائية بمفهوم الألسنية والسمة والأمارة، فنجد أن **أبو هلال العسكري** يقول عن العلامة ودلالتها «يمكن أن يستدل بما أقصد فعلها ذلك أم لم يقصد... والشاهد أفاعل البهائم تدل على حدثها وليس لها قصد إلى ذلك... وآثار اللص تدل عليه وهو لم يقصد ذلك، وما هو معروف في عرف اللغويين يقولون استدللنا عليه بأثره وليس هو الفاعل لأثره عن قصد»[1] يشير هذه القول إلى إشكالية اساسية في تشكيل العلامة وهي إشكالية القصدية وتعالقها بالجانب التواصلي مما جعلهم ينقسمون إلى قسمين: فريق منهم يدعم فكرة الطبيعة التواصلية للعلامة، وفريق آخر يؤكد فكرة التأويل في العلامة، فالعلامة مظهرا مجاورا لأشياء كامنة في النفس وتظهر في أشكال مختلفة (في المرض قرائن الجريمة...) والذي يميز العلامات هو طبيعة العلاقات الاستدلالية التواضعية أو التوافقية مثل ما اتفق عليه قانون المرور وصار عرفا بين افراد المجتمع. وتمتد لائحة العلامات إلى الإشارات الحركية المستعملة للتواصل بين الأفراد.

غير أن مفهوم العلامة في الدراسات الألسنية الحديثة يعرف انطلاقته مما قدمه اللساني **سوسير** الذي يرى أن العلامة (الدليل) كيان سيكولوجي يقوم على عنصرين

---

[1]. حساني أحمد ، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994. ص140.

متلازمين هما الدال والمدلول، حيث يكون الدال هو صورة سمعية وانطباع نفسي للصوت، أما المدلول فهو التصور والتمثيل الذهني للشيء وقرر أن العلاقة بينهما اعتباطية مهملا علاقة العلامة بالواقع واعتبر أن قيمتها تكمن في علاقتها بما يجاورها.

إذا كان تعريف **سوسير** للعلامة تجريديا فإن **ميخائيل باختين** وصل تعريفها بالفعل السيميائي حيث يرى أن العلامة تتناسب والأيديولوجيا ويتلازم وجودها بوجودها، ويرى منهجيا ثلاث عوامل أساسية لدراسة العلامة:

*عدم فصل الأيديولوجيا عن الواقع المادي للعلامة.

*عدم عزل العلامة عن الأشكال لمحسوسة للتواصل الاجتماعي.

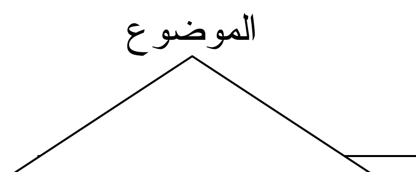
*عدم عزل التواصل الاجتماعي وأشكاله عن أساسهما المادي.

إنّ باختين يركز تماما على اعتبار الجانب التواصلي في قراءة ومقاربة العلامة اللغوية التي لا يمكن أن تخلو من أيديولوجيا تدخل في تشكيلها، وتصبح مشبعة بها يقول «لا نأخذ اللغة بوصفها نظام مقولات صرفية، نحوية مجردة، بل اللغة الممتلئة أيديولوجيا، اللغو بوصفها نظرة إلى العالم(...) اللغة التي تضمن أقصى حد من التفاهم في كل دوائر الحياة الأيديولوجية»[1] ذلك أن اللغة تحمل خلف كل علامة منها أيديولوجيا.

[1]. باختين ميخائيل ، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1،1988،ص 21.

أما عند **بيرس** فإن العلامة –على خلاف سوسير–ثلاثية الابعاد: الموضوع، المصورة، المفسرة ويكون الرابط بينها عنصر (الركيزة) أو الرابط بين العناصر الثلاثة وجعل في مقابل (دال) سوسير عنصر(المصورة) وفي مقابل المدلول عنصر(المفسرة) وهوما يرتسم في ذهن الشخص عن الموضوع. ويعرف العلامة بقوله «العلامة أو الممثل هي شيء ما ينوب عن شيء ما»[1] أو هي« شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما من وجهة ما وبصفة ما .. بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة. أو ربما علامة أكثر تصورا. وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسّرة Interpreta للعلامة الأولى. إن العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيئ هو موضوعها Objet وهي لا تنوب عن الموضوعة من كل الوجهات بل تنوب عنها بالرجوع إلى الفكرة التي سميتها سابقا Ground المصورة»[2]

وأعطى تسميات لكل عنصر من عناصر مخططه كالمؤول والموضوع... إلخ حيث اعتمد في تعريفه للعلامة على منطق السيرورة الدلالية التداولية القائم على مقولة الثلاثية Triadique، وبالتالي يمكننا إنشاء المخطط كالتالي:



[1]. بن مالك رشيد. السيميائية وأصولها وقواعدها. ص21–22.

[2]– اسكندرغريب، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ط1، 2002، ص 28.

المفسرة   الممثل

الموضوع هو الشيء الخارجي.

الممثل: هو الوسيلة التي تستعمل للدلالة.

المفسرة: الصورة الذهنية التي تصدر عن المخبر.

ب-أنواع العلامات

تنقسم العلامات في الموروث الفكري العربي والغربي إلى أنواع يمكن حصرها في المجال الآتي إذا نظرنا إلى العلامة من حيث طبيعة الدال فهي تنقسم إلى علامات لفظية وغير لفظية. أما إذا نظرنا إليها من ناحية العلائق القائمة بين طرفيها الأساسيين الدال والمدلول فهي« إما وضعية أو عقلية أو طبيعية»[1]؛ فالدلالة الطبيعية «هي دلالة يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة ذاتية ينتقل لأجلها منه إليه كاستلزام الدخان للنار، أما الدلالة الوضعية فهي الدلالة الاتفاقية المتعارف عليها بمعنى جعل شيء بإزاء شيء آخر بحيث إذا فهم الأول فهم الثاني»[2]

ومن منطلق العلاقة بين المصورة والموضوع فقد قدم بيرس **Peirce** لجزء مهم من نظريته للدليل بالتفريق بين مفاهيم الإشارة والرمز والدليل كالتالي:

---

[1]. حساني أحمد ، مباحث في اللسانيات، ص 147.

[2]. فاخوري عادل، حول إشكالية السيميولوجيا (السيمياء)، مجلة عالم الفكر، مج 24، ع 3، 1996، ص. 180.

أ. العلامة الأيقونية Icon : وهي علامة تقوم فيها العلاقة بين المصوة (الدال) والموضوع(المشار إليه) عن طريق المشابهة. كما أن الأيقون لا يشتغل إلا في إطار ما بين الممثل والمتماثلات بالصور، وهو أنواع: الأيقونات الاستعارية (الصور التشبيهية)، الأيقونات الصور (الصورة الشمسية، المنحوتات)، الأيقونات البيانية (تصاميم و مخططات).

ب. العلامة المؤشرية Index: هي علامة تقوم فيها العلاقة بين بين طرفيها على مبدأ العلية أو السببية ؛ أي إن المؤشر لا يقوم على عنصر المشابهة، بل على عنصر الإحالة غير المباشرة، لأنه يحيل فعلا إلى شيء مختلف عنه. كإحالة الدخان على النار.

ج. العلامة الرمزية Symbole : وهي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين المصورة والموضوع قائمة على «التعليل العرفي أو التواطؤ من مثل تواطؤ الناس على انيكون السواد دليل على الحداد والحزن»[1] معنى هذا أن الرمز يمكن أن تكون له سيرورة و صيرورة عند المجتمعات المختلفة و في اللّغات المتعددة.

ج-الدليل في الدراسات السيميائية:

إنّ البحث عن المعنى في الدراسات السيميائية المستلهمة أساسا من الدرس اللساني يتسم بطابعه الفلسفي من حيث اعتبار المعنى غير ملموس ومجرد تحيلنا إليه الدوال؛

[1]. أبو زيد نواري سعودي ، الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، عين مليلة،ط1، 2007،ص33

وتقوم الدلالة على مبدأي (المحايثة Immanence الاختلاف Différence) حيث تُخضِع المحايثةُ الدلالةَ لقوانين داخلية خاصة مستقلة عن المعطيات الخارجية، ويركز مبدأ الاختلاف على القوانين التي كرّسها دي سوسير De Saussure « للدلالة على أن المفاهيم المتباينة تكون مُعرفة ليس بشكل ايجابي من مضمونها وإنما بشكل سلبي من علاقتها مع العناصر الأخرى للنظام»[1] وعلى اعتبار البنية المتوفرة لدراسة الدلالة في النص السردي هي اللغة فإن مبدأ المحايثة والاختلاف يقدمان ضمانات مبدئية لكشف سيرورة إنتاج المعنى عبر تحديد أنواع العلامات ودراسة علاقاتها الفاعلة في تشكيل النص السردي.

وعملية التدليل هي الفكرة التي يتمحور حولها مفهوم العلامة لا العلامة نفسها، فهي عبارة عن « فعل أو تأثير يستلزم الأطراف الثلاثة للعلامة»[2] . يتعلق الأمر هنا بكون رؤية بيرس للعلامات تعتمد على أهميتها في فهم العالم المحيط بناء على إشارات وأنظمة إشارات تنشطر إلى إشارات أخرى تحتوي على نفس الخصائص التي توجد في سابقاتها، ودور العلامة ما هو إلا أن تحل محل شيء آخر وأن تستدعيه بديلا عنها.

2-2- المبحث الثاني: السيميائيات والتشكيل الأيديولوجي

2-2-1-المطلب الأول: الأيديولوجيا والسنن

[1]- بن مالك رشيد ، مقدمة في السيميائية السردية، ص10.

[2]. اسكندر غريب ، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر، ص. 30.

أ- مفهوم السنن:

إنّ النص السردي كوسيط ثقافي وكشكل من أشكال التحقق يقتضي تحديد عناصر وحدود الشكل المتحقق على اعتبار أن عملية فهم وتأويل علاقة الجهاز السردي بالجهاز الأيديولوجي تحتاج إلى شكل مادي يفتح مخبر المقاربة[1]. وبالتالي فإن شكل أو أشكال التحقيق ضمن سيرورة تعبر عن نشاط وسلوك إنساني يعتبر **سننا** أو تكثيفا للممارسة الإنسانية على اختلاف أنماطها وأنواعها فهو مثل العادة بمعناها العريض والواسع، بيد أن النشاط الإنساني المتميز بالكثافة لا يمكن اختزاله في نمط واحد أو سنن واحد وبالتالي فإن الحديث عن أنواع من أنماط التسنين أمر منطقي من منطلق أن التسنين ترجمة كذلك و انعكاس وتحيين لعلاقة الإنسان بالوجود وبالعالم.

يطرح تحقيق النشاط الإنساني في شكل (مادي) مكثّف قضية النموذج الأصل والشكل المتحقق عنه أو قضية مسافة الاتفاق أو الاختلاف بين النموذج الأصل وبين صيغة أو شكل تحققه، وهي قضية تتصل بالمتلقي على اعتبار موقعه من فعل الإدراك والمقارنة كما تخلق(إقلاق) لحالة انتظار المتلقي.

إن السنن هو تفسير لما يصدر عن الإنسان من نشاط عبر مختلف تمظهراته الفنية والإنسانية ومن ذلك فإن النص السردي على اعتباراته الفنيه وطبيعته الانسانية يعكس ويصور ما يدركه الانسان بواسطة تحيين لغوي.

---

[1] - Elise Groland code hermeneutique / Hermeneutic code)
15/11/05 www.flsh.unilim.fr/.../CODE%20HERMENEUTIQ..2008/2/1.

كما أنّ بارت **barthes** يقصد إلى أن السنن هو« وعد بإحالة، إنه بنيات من سراب، إننا لا نعرف عنه إلا نقطة انطلاقة ونقطة عودة. إن الوحدات الناتجة عن السنن–تلك التي نقوم بإحصائها–تشكل في حد ذاتها مخارج للنصوص، إنها سمة ونقطة للانزياح المحتمل عن السجل، إنها شظايا لهذا الشيء الذي سُبق وأن قُرأ ورُؤي وعيش. إن السنن هو الآثار التي تدل على شيء سابق»[1] ومن ثم يعمل على تحديد طبيعة العلاقة التي يقدمها النص السردي بين النص كشكل تحقق تصدر من الانسان وبين تصور الانسان وفهمه للكون من خلال تحيين المعنى في شكل مادي لغوي.

إن السنن إذن هو الذي يحدد طريقة ونمط إدراك الأشياء والسلوكات على اختلاف أنواعها (نص مكتوب، صور، تماثيل...إلخ) إنها الإحالة إلى المعنى وإلى النسق، لأن الإيقونات والأشياء الخارجية لا ينظر إليها إلا ضمن نسق ما، يؤطر حالة الإدراك الذي ينتمي إليه السسن، والكتابة كتمثيل ايقوني تشتغل وفق سنن ايقوني يحدد درجة التماثل والتشابه بين النمط الأصل وتحيينه الايقوني، ومن ثم يحدد السنن نمط إنتاج وإعادة إنتاج عناصر التجربة الواقعية.

يتعلق الأمر إذن بعملية إدراك الواقع عن طريق العلامة (بأنواعها) بحيث تخضع عملية الإدراك بالضرورة إلى معارف قبلية لدى المتلقي الذي يقوم بقياس درجة الانزياح عن الأصل، والإشكالية تتعلق بمساحة الادراك التي بين المتلقي والمبدع، لذلك فإن"إدراك

---

[1] بنكراد سعيد ، النص السردي: نحو سيميائيات للأيديولوجيا، ص16.

الواقع عبر العلامة الايقونية لا يتم انطلاقا مما تشتمل عليه هذه العلامة من عناصر قادرة على إحالتنا على تجربة واقعية، بل يتم عبر معرفة سابقة"[1] فعملية التعرف على النموذج الايقوني المقترح من الكاتب مثلا تقتضي وجود معرفة سابقة تشتغل على مقاربة بنيتين من خلال مقارنتهما، أحدهما بنية إدراكية تتولد بدءا مما تقدمه العلامة كتمثيل ذهني عام، والأخرى واقعية تُعتبر منطلق التمثيل وأصله.

يقدم **امبرتو ايكو Umberto Eco** تعريفه **لسنن التعرف code de reconnaissance** لمقاربة الإجابة عن سؤال يتعلق بالكيفية التي تتم بها عملية المقارنة بين البنيتين أو بالكيفية التي يتم بها استخراج بنية واقعية من ثنايا تجربة خيالية أو تجربة تنتمي إلى العالم المتخيل، تلك المعرفة التي تمكّن من تفعيل واشتغال عملية التأويل يقول« هناك سنن ايقوني يقيم علاقة دلالية بين علامة طباعية وبين مدلول إدراكي مسنن بشكل سابق: هناك علاقة بين الوحدة المميزة داخل السنن الطباعي وبين الوحدة المميزة داخل سنن معنمي code sémique تابع لعملية تسنين سابقة لتجربة مدركة»[2] إن سنن التعرف هو سنن يقيم علاقة دلالية مبنية على معادلة بين ما هو مميز داخل التجربتين الواقعية والمخيالية.

---

[1] بنكراد سعيد ، النص السردي: نحو سيميائيات للأيديولوجيا، ص17.

[2] الحداوي طائع ، سيميائيات التأويل:الإنتاج ومنطق الدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط1، 2006، ص371.

تعتبر التجربة الفنية محكومة بعملية الإبداع وبعملية التلقي، من حيث إن التجربة الإبداعية تتم وفق سلسلة من الأسنن تحدد موقع لكل عنصر مأخوذ من الواقع، موقعه ضمن التجربة الفنية وهي الأسنن ذاتها التي يعتمد عليها المتلقي في فك رموز وإشارات التجربة الفنية وهي الأسنن التي تمثل المعرفة القبلية التي تتم وفقها إعادة إنتاج التجربة الواقعية.

إننا إذن إزاء حالة انتظار أو إزاء نسق انتظار يمكّن المتلقي من الولوج إلى عالم العلامات الخاص-ليس فقط بالفنان- ولكن بالتجربة الإنسانية ككل، فهو نسق انتظار ضروري يحكم ترجمة العلامات وفك الشفرات من منطلق المعرفة السابقة والمنفتحة على العوالم الأخرى.

كما أن المعرفة السابقة المتعلقة بالكيفية التي بها تتم عملية التسنين الفني والإنساني بعامة، تعكس الشمولية التي تتميز بها التجربة الإنسانية لأنها تزاحم لأنساق مختلفة وغير منتهية تنطلق من الفرد (خلفيات معرفية، تجارب، فترات تاريخية...) إلى الجماعة الإنسانية؛ أي إنها تجربة إنسانية ذات إدراك شامل تحتوي على مجموعة غير منتهية من الأسنن تتصل بالتحيين الفني وبغير الفني. ومن هذا المنطلق أي شمولية وانفتاح التجربة الإنسانية وتعدد حقول ومجالات التسنين فقد رصد كلود شابريل ثلاث تعاريف للسنن تغطي حقولا إنسانية معينة:

_مفهوم السنن مرادف لــِ(حقل)

-يشير السنن إلى نسق من التقابلات الشكلية للحدود les termes وهي أسنن تمكن من الكشف عن الجمل والنصوص ويدخل ضمنها الأسنن الفعلية والأسنن البلاغية أو الميتالغوية(barthes)

-ويتحدد فيه السنن كتأليف لصور أو سمات دلالية (معانم) تمكن من إعطاء وصف بنيوي للبعد الدلالي (السردي) داخل النص ويتم هذا الوصف بعد إنجاز الإستثمار اللكسيمي.[1]

من خلال التعاريف والمقاربات المعطاة عن تحديد السنن – على كثرتها- تتفق في الاعتراف بالتنوع السنني كنظير للنشاط الانساني، ذلك أن السنن في مجمل تعاريفه لا يخرج عن إطار كونه «مجموعة من الرموز أو العلامات المنظمة بدقة وصرامة لترجمة نص أو إرسال رسالة »[2] . وفي النصوص الأدبية يشتغل على مساحة البنية اللغوية في تمكين معالم فعل التلقي.

ب- **الأيديولوجيا وأنماط التسنين:**

تتوصّف علاقة الأيديولوجيا بالسرد بالشمولية التي تجعل من التسنين الأيديولوجي فاعلا في نمط الإنتاج السردي لذلك فإن تحديد التسنين لكل من الأيديولوجيا والسرد، يقتضي فهم اشتغال وحدود عملية التسنين عند كل منهما؛ بحيث تشتغل الأيديولوجيا في

---

[1] بنكراد سعيد ، النص السردي: نحو سيميائيات للأيديولوجيا، ص21.

[2] -Elise Groland code hermeneutique / Hermeneutic code).Op.cit

ثنايا أصغر وحدات السرد التي –ربما– لا يلقى لها بالا، وذلك على اعتبارها سلسلة إرغامات وسلوكات ينشطها الإنسان وتنعكس في سلوكات محققة ومحينّة،كما أن الأيديولوجيا في السرد لا تقدَم فقط كمعطى مباشر أو ضمني ولكن –تقتضي دراستها– تحديد كيفية إنتاج سلوك معيّن للأيديولوجيا ما، وتحويله إلى صياغة نصية بسيطة أو مركبة وتقتضي مقاربة الأيديولوجيا في النص كذلك الاعتماد على شرط أساسي وهو اعتباره منتجا للأيديولوجيا وحاملا لها.

إن الأيديولوجيا هنا هي ما يكن أن نقاربه بأنه ذلك المضمون الخارجي الخاضع إلى صياغات متعددة، كما يمكن أن نقارب التسنين الأيديولوجي عن طريق الاعتراف بشمولية وتسلسل العلاقات التي ينتجها المجتمع وينظم بها مضامينه في مرحلة أولى ثم تحويلها في مرحلة تالية إلى صيغ تصويرية؛ أي إن «نمط الانتقال من المادة المضمونية إلى الجزئيات(أشكال التجلي) هو ما يحدد فعلا ما نطلق عليه الأيديولوجيا» [1]. إنّ عملية التسنين الأيديولوجي تشتغل في مساحة (الهوة) بين الساردَين، الأنا الكبرى(السارد بوصفه كونا يفيض عنه النص، ومجموع الأنات المتحركة داخل النص.

النمط الثاني من التسنين يتعلق بالتسنين السردي، وقد عرفه **كلود شابريل** بأنه«مجموع القواعد العامة التي تحدد الأساس الفعلي لإنتاج نص سردي ما»[2] وهي

---

[1] بنكراد سعيد، النص السردي: نحو سيميائيات للأيديولوجيا، ص24.

[2] المرجع نفسه، ص25.

عملية تتم عبر مستويين أحدهما ملفوظي énoncé والأخر تلفظي énonciatif حيث يمكن في المستوى الملفوظي تقديم مثل أعمال بروب وغريماس كترسيمات أو أسس يعتمدها المتلقي كمعرفة قبلية وكنماذج تنظم كل فعل قصصي، وهي ترسيمات تعكس (فعل الاشتراك) بين القارئ الذي يعتبرها معرفة قبلية أساسية وبين المبدع. أما المستوى التلفظي فإن أساس التشكيل القصة ليس مضمونها وطابعها المغلق بقدر ما هي سلسلة العمليات التي تجعل من القصة (شكلا جماليا) يحمل أساسيات التأثير بشكله أساسا وبالدرجة الأولى. وبالتالي فإن الملفوظ لا تكتمل دلالته إلا من خلال الآثار التي تتركها الذات المتلفظة لحظة إنتاجها. لذلك فإن أي إنتاج لأثر دلالي أيديولوجي لا يعود إلى المدلول ككيان مكتف بذاته بل يعود إلى الصياغة التي تعطى له وأن البنية الأيديولوجية –يقول ايكو– «سواء كانت على مستوى الكفاية الموسوعية أم على صعيد تفعيلها النصي ، تظهر حالما تُجعل التضمينات الأولانية متداعية مع اقطاب فاعلية سبق أن خطت في النص والحال أنه حين يكون هيكل فعلاني محاطا بأحكام قيم، وحين تكون الأدوار تحمل تعارضات أولانية من مثل طيب/شرير، صحيح/خطأ، طبيعة/ثقافة، يكون النص حينئذ في حال يستعرض خلالها أيديولوجيته في مصوغ سلكي» [1]

يصف النص السردي عالما يمثل ويشيد انطلاقا من تمثيل موسوعي يستوعب كما يرى ايكو كل العناصر التي تنتجها الحياة على الرغم من تناقضها، وعملية الإدراك

---

[1] إيكو أمبرتو ، القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية؛ ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ط1، 1996، ص234.

للكون النصي لا تتم إلا من خلال إقامة تشابه بين التجربة الفنية(المخيالية) والتجربة الفعلية(العادية). وهذا التشابه هو السبيل إلى إقامة جسر التواصل الثقافي بين القارئ وبين الكاتب.التجربة الإنسانية تنتظم عبر مستويين مختلفين بالنظر إلى العلاقة التي بين عالم الممكنات أو ألبناء الثقافي المحيّن لتصورنا عن التجربة الإنسانية وبين العالم الواقعي الذي يتحدد كسلسلة من الموجودات وما يوازيها من قوانين ضابطة لها. وهذين المستويين هما:

- مستوى بنية النص كشكل مكتف بذاته.
- مستوى البنية الواقعية أي مجموع الأشياء التي تطمح إلى اكتساب تمثيل لساني«احتلال موقع داخل الكون اللساني» [1]

إنّ التجربة الواقعية أو الواقع يتحدد من خلال قدرته و كيفية انتظامه داخل كون لساني، وإدراكه لا يتم إلا من خلال الوسيط اللساني، وبالضبط من خلال فعل الاتصال المباشر مع هذا الكون اللساني أو (فعل القراءة) فقد رأى الناقد **فولفغانغ إيزر Iser** أن « نظرية الفينومينولوجيا نبهت بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم ليس فقط بالنص الفعلي بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص فالنص

[1]- بنكراد سعيد ، النص السردي: نحو سيميائيات للأيديولوجيا، ص34.

ذاته لا يقدم إلاّ جوانب مرسومة يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص»[1]، تلك الجوانب المرسومة تمتد تأثيراتها إلى ما تشير إليه وتوحي به بواسطة الكتابة كأول شكل نصي مكون من علامات لغوية، واعتبرت الدراسات السيميائية أن النص لا يكتمل إلا بفعل القراءة، وتعترف بأن فعل القراءة متغير بتغير المعطى المعرفي للناقد وللقارئ، وفي تحليل الشعر «تؤكد جماعة (تل كل Tel quel) الفرنسية على أن النص ليس نظاماً لغوياً مغلقاً كما ترى البنيوية الشكلية، وإنما هو عدسة مقعرة لمعان ودلالات معقدة، ومتغايرة، ومتباينة، في إطار أنظمة ثقافية واجتماعية وسياسية سائدة. ومن هنا فإن النص، أي نص، هو غير مكتمل. وعملية استكماله تتم بوساطة قراءته»[2] ، وهذا إثبات من جهة أخرى بعدم ثبوت النص وانفتاحه على القراءة من خلال تحيين علاماته بالواقع خارج النص.

وقد اقترح **Umberto Eco**في كتابه **القارئ في الحكاية Lector in Fabula** تحليلاً لما يسميه **بالقراءة المتعاونة أوالمستجيبة،** غاية التحليل كما يراها العالم الإيطالي هي«دراسة كيف يبرمج النصُ شكل تلقيه، ودراسة ما يقوم به القارئ وبالأحرى ما ينبغي

[1]- إيزر فولفغانغ ، التفاعل بين النص والقارئ، ترجمة: الجيلالي الكدية، مجلة دراسات(سال) فاس، المغرب، عدد7 ص7.

2- عزام محمد ، مقاربة سيمائية لقصيدة عربية، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، سوريا، عدد تموز 1991،243، ص55.

أن يقوم به القارئ الفطن كي يستجيب على نحو حسن للنداء الكامن في البنية النصية»[1].
وما يميّز النداء الحسن-كما سماه الناقد-هو غنى التشكيل وانفتاحه على القراءة والتفسير وآفاق التأويل، الذي يجعل من سلسلة الاتصال والتواصل حلقات متحققة.

إن عملية التواصل بين العالمين الواقعي والخيالي يتحدد من خلال قدرة الثاني على الانتظام داخل العالم الأول« لا كفعل حقيقي قابل للمعاينة بل كفعل يدخل ضمن مسار ممكن للأحداث..والواقعي والممكن يتواصلان فيما بينهما انطلاقا من النمذجة التي تشتغل كبناء ثقافي يحكم العالمين معا»[2] . ومنه فإن العالمين يمثلان على أشكال عدة منها ما يحمل طابعا تجريديا(الخير والشر) ومنها ما يتحرك داخل الفضاء المكاني والزماني(الافعال) وإما على أدوار إجتماعية(طبيب، فلاح...).

2-2-2-المطلب الثاني: أنظمة الإرغامات والتشكيل الأيديولوجي

***التسنين السردي والأيديولوجيا(نظام الارغامات):**

[1]- سحلول حسن مصطفى ، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001. ص.13.

2- بنكراد سعيد ، النص السردي: نحو سيميائيات للأيديولوجيا، ص35.

من بين أهم الإشكاليات التي يطرحها السرد سؤال يتعلق بالكيف أو بكيفية إنتاج المعنى وكيفية إنتاج المدلول الجمالي المميّز للنص السردي؟ وبالكيفية التي تُنتج بها الأيديولوجيا في النصوص؟ وهي أسئلة تتعالق بصيغ تمظهر الأيديولوجيا في النص السردي أو أشكال التسنين التي يُجليها السرد وذلك يقود إلى البحث في توصيف العلاقة القائمة بين المفاهيم في وضعها المجرد (الاكسيولوجيا) وبين المفاهيم المحيّنة في صيغ سردية والتي يمكن تقديمها سيميائيا على أنها أيديولوجيا على اعتبار الأخيرة (ممارسة سيميائية مباشرة ومتجلية من خلال سند لساني أو أي سند آخر)، وقود البحث في العلاقة بين المستويين السيميائيين (الاكسيولوجيا والأيديولوجيا) إلى توصيف صيغتين من التسنين:

– أحدهما علاقة النص بالايدولوجيا؛ كنص إرغام يشتغل في حدود المتناهي؛ فهو اشتغال الأيديولوجيا كنظام إرغام لاحق للوجود السردي، أي وجود الأيديولوجيا في النصوص كأشكال تمظهر جمالية، خاضعة لما يخضع له النص من قانون تشكيل، وبالتالي تكون عبارة عن إرغامات جمالية في نفس مستوى عناصر الشكل السردي التي لا تنفصل عن كونها صيغ تسنين يقدم إمكانية تمييز النصوص جماليا، وينطلق مستوى تأويلها من كونها علامة من علامات الكون السردي المتناهي.

-أما الجانب الثاني فهو اشتغال الأيديولوجيا كنظام إرغام سابق للوجود السردي، يكون فيه النص شكل من أشكال الإرغامات التي تحيّن المفاهيم العامة(الاكسيولوجيا) في أنظمة علامية قابلة للوجود في حدود زمنية ومكانية وبالتالي تمتلك قابلية التأويل (الحر).

لقد أرفقنا شكلي التسنين السابق واللاحق اللذين وصّفا النص السردي سيميائيا، بمستويي تأويل اشتغل حولهما الدرس التأويلي -كما رآه ايكو- منذ شق التأويل طريقة نحو التأصيل النظري والتقعيد التطبيقي.

قدم **امبيرتو ايكو** أعماله النقدية التأسيسية لفكره التأويلي انطلاقا من تصوّر بالغ الأصالة يرى في التأويل وأشكاله صياغات جديدة لقضايا فلسفية ومعرفية موغلة في القدم تتعلق بوقف الإنسان منذ الأزل من العالم والله والحقيقة، وقد قدم في كتابه (التأويل بين السيميائيات والتفكيكية) بحثا شاملا عن مجمل القضايا والأشكال التي مورست وتمارس على النصوص، ويقف عند حالتين يرى فيهما أرقى شكلين عرفهما التأويل من حيث المردودية والعمق والتداول:

-حالة أولى يكون فيها التأويل محكوما بمرجعياته وحدوده وقوانينه وضوابطه الذاتية. والتأويل هنا ليس فعلا مطلقا « بل هو رسم لخارطة تتحكم فيها الفرضيات الخاصة بالقراءة وهي فرضيا تسقط_انطلاقا من معطيات النص- مسيرات تأويلية تطمئن

إليها الذات المتلقية»[1]. ولأن كل علامة تحيل على علامة أخرى وفق مبدأ المتصل الذي يحكم الكون الإنساني فإن ما يدرك اللامتناهي هو إرغامات تدرج التأويل ضمن كون متناهي وهي حواجز تقلص من حجم السيميوزيس وتفرض عليه غايات بعينها. وفكرة التأويل المتناهي هذه تستند على (التحديد) الزماني والمكاني ففكرة الإرغامات المنطقية تقود إلى تضمين التأويل غايات دلالية. وتقوم في نفس الوقت على إقصاء أخرى.

-حالة ثانية يدخل فيها التأويل متاهات لا تحكمها أية غاية بحيث يعتبر النص نسيج من المرجعيات المتداخلة، والتأويل هنا لا يروم الوصول إلى غاية بعينها بل غايته الوحيدة هي الإحالة بحد ذاتها وذلك هو مكمن اللذة في النص(فالبحث عن عمق تأويلي يشكل وحدة كلية تنتهي إليها كل الدلالات سيظل حلما جميلا من أجله ستستمر مغامرة التأويل)

إن هذا النموذج التأويلي الثاني الذي يستند على فكرة التأويل اللامتنتاهي يعتبر الإحالات حرة وعفوية ولا تحكمها أية غاية ولا تسير نحو أي مدلول بعينه، ويجد ايكو لهذا النموذج أصولا في تيار **الغنوصة** الذي نما وترعرع على هامش العقلانية الغربية، فقد استندت على فكرة السر وتمجيده والبحث عن الحقيقة في الكتب التي تتألف من الكلمة والجملة، والتي بدورها تترجم سرا يحيل على سر آخر، وكلما اقترينا من هذا السر وجدنا أنفسنا أمام سر آخر (فالشيء الصحيح هو الذي لا يمكن شرحه) وكل كتاب يحتوي

1- إيكو أومبيرتو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط1، 2000، ص14.

على جزء من الحقيقة حتى ولو كانت الكتب متناقضة و«هذا ممكن لأنّ اللغة لا تشتمل إلا على المجازات فهي تبدي عكس ما تخفي فبقدر ما تكون غامضة ومتعددة بقدر ما تكون غنية بالرموز والاستعارات »[1] .إن هذا النموذج الثاني يقود إلى الاعتراف بأن التأويل لا متناهي وغير محدود وكل محاولة للوصول إلى دلالة ما لا نقف إلا عند متاهات أخرى لا عد لها.

ويمكن أن يدرج هذا النموذج التأويلي –الأول والثاني– ضمن إطار الفلسفة والتاريخ والسياسة فالأول موجود في حدود أنه متناهي والثاني قابل للاشتغال لأنه لا متناهي. وفي ظل النقاشات والقراءات التي يقدمها ايكو يقرر أنه مهما اعتبرنا التأويل سلسلة من الأسنن المتنوعة والمستقلة فإن ذلك لا يعطي الحق للذات المتلقية في استعمال النصوص في جميع الاتجاهات تحقيقا لأغراض تخرج عن طبيعة التأويل وقواعده.

لا يمكن أن ينفلت النص السردي من البرمجة المسبقة ، على اعتبار أنه نمط تسنين يحين قيما عامة، وإذا كان العلاقة بين الاكسيولوجيا والأيديولوجيا هي علاقة المفاهيم العامة بالتحيين السيميائي والممارسة المباشرة، فإن النص السردي يحتمل شكلين من التسنين أحدهما سابق والآخر لاحق.

1- إيكو أمبيرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص19.

وتشكيل التقابلات في النصوص السردية على شاكلة أطراف صراع تغذي روح السرد على شكل ثنائيات لا يمكن أن يكون معطى بطريقة طبيعية، ذلك أن عملية الانتقال وتحيين المفاهيم وصبّها في أشكال سردية لسانية، وتحويلها من مفاهيم (تجريدية) غير معلنة –على الأقل في مستواها ما قبل اللغوي_ إلى أشكال وتجسيد في جسد لغوي مميّز، هي عملية تجعل من التقابلات(الضدية) من مثل الخير/الشر، أو سابق/لاحق، وليدة بنينة نصية أي وليدة الشكل اللساني المحيّن، الأمر الذي يجعل النص مميزا عن غيره من النصوص في الجنس الأدبي الواحد أو هي التي تجعل من النص السردي كيانا مستقلا لأن النص في الحقيقة هو صياغة جديدة للقيم تخضع بشكل أو بآخر للنوع الأدبي أي سياق خارجي، وتخضع لسياق البناء الداخلي أو التشكيل السردي، وهي صياغة جديدة أيضا من زاوية كونها وجهة نظر جديدة للحياة أو فهم جديد للنشاط الإنساني، ومن ثم فإن عملية الانتقال بين البنيتين السطحية والعميقة للنص السردي هي عملية مسؤولة عن مجموعة وظائف تتعلق بتحديد الشكل الثقافي والأيديولوجي للنص وكذلك بتحديد الوقع الجمالي الذي يقدمه الشكل والبناء عن القيم التجريدية المحينة.

إن التنوع والتميز الذي يخلقه شكل النص ويجعل منه مميزا عن غيره من النصوص من خلال تحيين (خاص) للمفاهيم ما يفسر الفعل الثقافي، وفعل السرد على اعتبار خصوصيته ومنحاه الفردي يعمل على تأسيس وجود ممكن للقيم من خلال تحيينها، وظهوره كنمط تحيين يجعل منه مرتبطا بنموذج يفسره ويجعله ذا قيمة مقبولة التداول في

وسط ثقافي يشتغل في إطار زماني ومكاني قابل للإدراك. ومن هنا يمكن القول إن الفعل الثقافي يرتبط بإطار وتصور يحدد الشكل القيمي المحيّن (السنن السردي) في مقابل العالم التجريدي للقيم أو الكون الدلالي الشامل؛ بمعنى أن التنوع السردي كفعل ثقافي يعكس تماما التنوع الثقافي.

كما يمكن تناول النص السردي –من خلال تقديمه كأشكال متنوعة للنشاط الإنساني – باعتباره هذا الكل الشامل لسلسلة من التسنينات الجمالية منها والأيديولوجية التي لا يمكن أن تنفصل على الرغم من استقلاليتها الظاهرية؛ حيث إن التسنين الجمالي ليس إلا صياغة فنية و نتاج قدرة على صياغة مفاهيم وقيم انطلاقا من رؤية فكرية « فالكون الدلالي العام –المتولد عن بني نصية ما بكامل أبعادها وبمستويات دلالاتها وأنماط تدليلها وكذا كل الآثار الجمالية التي تحدثها عند المتلقي– يعود إلى كل هذه التسنينات وإلى تداخلها وتضافرها من أجل تشكيل بنية فنية متميزة» [1] . كما يقودنا تداخل وتشابك التسنينات الجمالية والأيديولوجية في تشكيل النص السردي إلى تحديد الوقع الأيديولوجي للنصوص السردية، كمعطيين أحدهما صريح أو تجلي صريح لأيديولوجيا بعينها مثلما نجده في روايات تنطلق من أيديولوجيا جاهزة، وكذلك تقدم الأيديولوجيا بصفتها ناتج عن بناء النص واعتبار الأخير نقطة الانطلاق في تحديد الأيديولوجيا أي تكون الأيديولوجيا تحقق لبنية دلالية صغرى لا تملك وقع سابق لها بل يتشكل وفق بناء النص ولحظة بنائه.

1– بنكراد سعيد ، النص السردي: نحو سيميائيات للأيديولوجيا، ص56.

لا يعتبر النص السردي في حالة التسنين السابق إلا ترجمة مُجَسدة ومشخصة للعالم المفهومي المجرّد، وهو بهذا يعرض أيديولوجيا سابقة لوجود النسق بحيث يكون الأخير قالبا لها يحمل خطابات تدور في فلك الخطاب الأيديولوجي الذي أنتج النص السردي بما يمكن أن تكون عليه الحالة الخطابية من موازاة أو معارضات يرسمها سيميائيا (الترسيمة العاملية)، غير أن عملية الانتقال من التسنين السابق إلى اللاحق، أو حجم السيميوزيس يضبط مسار وحدود التأويل (المتناهية) في معلم موجّه من طرف الأيديولوجيا التي أنتجت النص أو التي كان النص أحد أثوابها؛ فـــــــــــــــ« مسار السيميوزيس ومسار التأويل يسيران في المسار نفسه الذي حدد مسبقا ولا يمكن أن ينفصل عن الاختيار الأيديولوجي السابق للنص» [1] وفعل التأويل في هذه الحالة –التسنين المسبق–ينطلق من كون السيميوزيس محدّد ومرسّم المعالم ويؤطر –بالتالي– كل أشكال التسنين التي يشتغل في تخومها الفعل التأويلي، ويتم في دائرة السيميوزيس الموجه رصد كل التوقعات والتفاعل معها وقراءتها وتأويلها؛ لأنها تنتظم في أنساق دلالية مؤدلجة تضبط حالة القراءة والتأويل، وحتى وإن تمظهرت بتمظهر (المضاد) أو الخطاب الرافض فإن حقول الدلالة الخاصة بالترسيمة التنظيمية المؤطرة والمهيمنة على الأنساق الدلالية هي حقول مؤدلجة مسبقا.

1- بنكراد سعيد ، النص السردي: نحو سيميائيات للأيديولوجيا، ص60.

يحق لنا بعد هذا الطرح الحديث عن سؤال خاص بقيمة الخطابات الفائضة والدائرة في فلك الخطاب المهيمن والذي يجعل من النص السردي لبوسا لأيديولوجيته؟ إن الأمر هنا يتعلق بعملية تحويل نموذجي وفق أيديولوجية ثابتة من قيم وعلاقات إلى عمليات سردية محينة، بإدخال عامل الزمن الذي يؤطر القيم في حدود قابلة للإدراك ويهيئ لها الوسط الذي تنمو فيه وتتطور. ويرتبط هذا الطرح أو هذه الأيديولوجيا المسبقة لتسنين القيم في النص السردي بفرض معالم للتأويل تنطلق من فرض هذه التوجيهات.

إننا أمام عملية **إرغام** تتصف بالشكل وبالمضمون أو إن شئنا بالنص وبالخطاب أي أنها عملية إرغام تتصل بالكون الدلالي المؤدلج عبر وسائط الكون السردي المؤثث لكون دلالي محين عبر وسائط الزمان والمكان. إننا أمام اشتغال تأويلي في حدود متناهية يمكن أن تكون (أدوات تأويلية) وكما يرى الناقد الفرنسي هيرش Hirsh أنها حدود تأويلية تقدم الاحتمالات الأقرب للحقيقة أو للمغزى وهي احتمالات تقوم على مبدأ السير وراء هذا السيميوزيس في حدود قابلة للإدراك.

ونحاول الآن أن نفصل الحديث في شكل الإرغامات الخطابية والسردية كما وردت في التصور الذي يقدمه سعيد بنكراد لسيميائيات الأيديولوجيا.

****الإرغامات الخطابية:**

إن كل ما يتعلق ببناء السياقات الدلالية في النص السردي قائم على حالات تسنين ممرحلة خاضعة لبرمجة مسبقة طرق وأشكال صياغة مفاهيم قيمية تعمل على بناء

محددات ومعالم التلقي وتأطير عملية التأويل من خلال العمل على إبعاد كل الاحتمالات غير المؤسسة على ما قدمة التسنين في مرحلته الأولى المتعلقة باختيار السياقات المفاهيمية المراد تحيينها في كون سردي. إن الأمر إذن يتعلق بعملية انتقاء وتوجيه لسلسلة من الإمكانات والمعالم التي تجعل من عالم النص أو من أفكار النص في حالة اشتغال تداولي لا يحتاج من المتلقي إلا قبوله والاعتراف به على انه ليس اكتشافا جديدا ولا إثباتا لحقائق، مثال ذلك روايات الأطروحة.

تعد عملية الانتقاء أساسية في تفعيل عمل الموجهات من حيث إنها عملية تتعلق باختيار يتم عبر مراحل تسعى إلى (التحكم) قدر المستطاع بعمليات القراءة المتتالية وكذلك بعمليات التأويل؛ لأنها تنطلق من انتقاء الأنساق والمفاهيم المراد تحيينها ثم انتقاء أشكال وصيغ التحيين في نسق سردي شامل لكل الاحتمالات التي يفرضها الإرغام أو التوجيه، وهي عملية أيضا تسعى إلى اختزال وإلغاء الفرضيات التأويلية (المشوشة) على الخطاب المهيمن على مسار السرد أو الخطاب المؤدلج، وبالتالي فهي عملية مراقبة تشمل(مجموع مكونات الكون الدلالي بدءا من الوحدات المعجمية « انتقاء الكلمات وتحديد طريقة تنظيمها وانتهاء بالتناظرات المتنوعة (الدفع بالقارئ إلى اكتشاف وجود إطار دلالي يوحد بين كل الوحدات المنتقاة) مرورا بالتشكلات الخطابية وما يتفرع عنها

من مسارات تصويرية المراقبة الدقيقة لبناء التيمات وكذا الوحدات الدلالية المؤدية إلى الربط بين التيمات المختلفة»[1].

تتحقق عملية مراقبة الوحدات القارة عبر مجموعة إمكانات ضمن تشكيل سياق هو اعتراف ضمني بذاكرة الوحدات المعجمية التي تجعل من السياق تحديدا لمضمون دلالي قار ومتجذر في اللغة وفي التاريخ، وعملية المراقبة أيضا تقلص من إمكانيات التداخل بين الوضعيات الانسانية حين تقوم بتأصيلها وإحكام قبضة جماحها وإرجاعها إلى التسنين الأول المنبثق عن النشاط الإنساني، والسؤال الذي يطرح هو كيف يتم التحكم في عملية المراقبة وكيف يمكن الإمساك بالوحدة في خضم تعدد السياقات ومنه كيف يتم التحكم في عملية القراءة ومسارات التأويل؟

يطرح سعيد بنكراد –كتصور حل لهذه الإشكالات–مجموعة مسلمات خاصة بنشاط الكتابة السردية تنطلق من اعتبار الكون الدلالي ينبني انطلاقا مما تشكله الوحدات المضمونية في حالتها البدئية وما تنسجه مع غيرها من علاقات لبناء شبكة من التداخلات الدلالية ، وبالتالي فإن فعل التناظر كإجراء خطابي يكون هو الضامن لعملية التوجيه وخلق انسجام الوحدات الكون الروائي وتحديد مجموع دلالاته.

1- بنكراد سعيد ، النص السردي: نحو سيميائيات للأيديولوجيا، ص69.

إن قضية مراقبة الجزئيات المشكّلة لفعل الكتابة السردية الخاضع إلى الانتقاء والمراقبة عبر مراحل الكتابة السردية ، وعبر العمل على تقليص حجم السيميوزيس، يعتبر فعلا أيديولوجيا يعمل على توحيد أقصى لتشكيل الكون الدلالي وينتج عنه بالضرورة تقليص أقصى لدور القارئ، ولحجم التأويلات.

إنه على الرغم من أدلجة الكون الروائي وفق أنماط التسنين وتحقيق للكون الدلالي والعمل على تحديد موجهات للقراءة والتأويل فإن طبيعة الكتابة لا يمكن أن يكون ترسيم شكلها الخطابي والسردي ترسيما نهائيا على اعتبار أن للكتابة طبيعة مغايرة ذلك أن الخطاب كيفما كانت شمولية بنائه لا يستطيع إلغاء ذاكرة الوحدات النصية، إنها وحدات **مخدرة** لا تلغى ولا تموت.[1]

إن النص المتشكل عن التسنين الأيديولوجي الذي يجمع إليه أدوات المراقبة أو ما يمكن أن نسميه بالنص الناشئ هو النص الذي يدفع بالبحث عن هويته انطلاقا من مدي تعالقه بالجهاز الأيديولوجي الذي يفرض نفسه داخل النص كحقيقة قصوى، وهو البحث الذي يفترض أن يقدم الأيديولوجيا على أساس تغلغلها في ثنايا الظواهر الأسلوبية وتشكيل العلامات وغيرها مما يمكن أن تظهر عليه الأنساق الدلالية عبر لغة السرد.

***الإرغامات السردية:** وفيها ثلاثة أنماط:

---

[1]– بنكراد سعيد ، النص السردي: نحو سيميائيات للأيديولوجيا، ص75.

-**أنماط العرض:**

على اعتبار السرد وسيطا بين المفاهيم في عالمها التجريدي وبين عالمها التشخيصي من خلال التمثيل له فإن الأخير ما هو إلا آثار السرد من جهة ومن جهة أخرى يمثل موقفا من العالم هو موقف السارد أو مركزية الصوت الحاكي والمهيمن على الأصوات العارضة الأخرى. إن دراسة السرد هي دراسة تلك الآثار (اللسانية والعمليات التي تعمل على إبراز الذات المتكلمة بصفتها بؤرة للحكي وبؤرة وأصلا لكل تلفظ) ومثلما يتشكل السرد من وحدات معجمية ينطلق من تموضعها النسقي التمثيل الموجّه لفعل القراءة والتأويل فإنه كذلك يتشكل من وحددات سردية صغرى تقوم كذلك على الإنتقاء والإختيار وتتمظهر علاقة الأيديولوجيا بالنص السردي من خلال هذا المنطلق أي كون الصوت السارد هو « الموزع للمادة القصصية في موقع الفاعل الأيديولوجي بدون منازع، إن اختيار الصوت المركزي وكذا الأصوات المرافقة له هو اختيار لطريقة عرض المضامين»[1]

هناك سلطة يحكمها صوت السارد والنص تحتها خاضع لنمط توزيع وتداول وتحديد وضبط المسارات الفعلية والممكنة للنص. والصوت المهيمن على السرد هو السند الحقيقي لتحديد النسق الأيديولوجي والمتعلق أساسا بالفهم الصحيح أو القريب إلى الرواية، وهو

[1]- بنكراد سعيد ، النص السردي: نحو سيميائيات للأيديولوجيا، ص83.

كذلك الضامن لخطية معينة في الحكي وباعتباره كذلك فهو القناة المهيمنة على باقي الأصوات العارضة والموزعة على مساحة السرد.

-هيكل السرد:

يتعلق الأمر هنا بمجموعة مقترحات نسبية لفهم التسنين الأيديولوجي. إن الخطاطة التي ينتجها السرد القصصي تحمل ضمنها تقطيعات متنوعة تشتغل في إطار زماني يتصل بنسب مختلفة مع الخطاطة التي تعكس سيرورة منطقية أو سيرورة في أبسط حالاتها، وهذا التميز والتنوع ناتج عن سلسلة من الانزياحات تقترب أو تبتعد عن الإخلال بالنظام أو تماثله فلذلك نجد في عالم السرد نصوصا تعتمد على الخطية الكرونولوجية. إن قراءة النماذج السردية تهتم أكثر عن « العنصر الأيديولوجي الذي أسهم ويسهم في تكوينها وفي أنماط تحققها »[1] لذلك فإن هيكل السرد يكون وسيلة ضبط لفعل القص خدمة للتسنين الأيديولوجي المحدد مسبقا في محاولة منه للحد من أية محاولة تشويش على النظام وتفجير المعنى، وكونه كذلك أيضا فإنه يجعل من قواعد التسنين السردي تتضاعف وتتفرع ويرجع إليه سب تفرع الجنس الروائي (أنواع الروايات مثلا).

هذه التنويعات على مستوى الجنس الأدبي الواحد تتلازم معها تنويعات على مستوى الأدوار التي تمثل الأنشطة الإنسانية من حيث تفريعها إلى فاعل، مشجع، معيق، باعث، غاية بحيث تكمن الانزياحات على مستوى تداخلات هذه الأفعال وبالتالي يتشكل النص

---

[1]. بنكراد سعيد ، النص السردي: نحو سيميائيات للأيديولوجيا. ص. 89.

مميزا عن غيره، فالترسيمة العاملية « تتمذج وفق الصورة التي توفرها الأيديولوجيا باعتبارها تأويلا مسبقا للفعل الاجتماعي»[1] إننا أمام ترسيمة نسبية التحقق بالنظر إلى حالة الاتصال أو الانفصال عن الفعل الاجتماعي. إن الوضع النهائي للعوامل يتحدد انطلاقا من الرغبة في التعبير عن قيمة لها موقعها داخل النسق الأيديولوجي وكذلك تسعى الترسيمة العاملية إلى خلق التوازن بين معرفة الملفوظ ومعرفة التلفظ أي بين المعرفة التي تتداولها الشخصيات مع ما يصل إليه من صوت السارد وذلك للوصول إلى تطابق أو رفض وهو ذاته صورة الصراع الأيديولوجي في الرواية.

– بناء الشخصيات والإرغام الأيديولوجي:

تتمثل العلاقة التي بين الشخصيات والأيديولوجيا في النص السردي بعنصر الأثر أو الوحدات التي تشتغل بصفتها شخصية، ذلك أن مفهوم الأخيرة تجاوز المفهوم التقليدي الذي يربط الأفعال بالشخصيات الإنسانية وبما أن السرد لا يتم إلا عبر شخصية أو صوت منتج للخطاب وفاعل فيه فإنها تعتبر قطب الرحى في تشكيل القيم الدلالية.إن الروايات التي تقوم على تسنين سابق للقيم داخل نسق أيديولوجي لا بد أن يكون اختيار الشخصيات مطابقا بشكل كلي للنموذج الأيديولوجي السابق وضمن هذا الإرغام تتحدد أفعال الشخصية ويقوم التشخيص على صورة النموذج ويهدف إلى تقديم الشخصيات وفق تمثيلية كل

---

[1]. المرجع السابق، ص. 91.

شخصية لطبقة اجتماعية بعينها كما يهدف إلى الحفاظ على صفاء الأيديولوجيا في صورتها المثالية.

إن الجهاز الأيديولوجي ينهض على ضوء العناصر الثلاثة سالفة الذكر باعتباره الركيزة التي يقوم عليه النص وينسج دلالاته ويؤوّل ولا يمكن بحال تصور نصوص لا تحمل أيديولوجيا أو نصوص محايدة لأن النشاط الإنساني لا يمكن أن يكون اعتباطيا وبخاصة في جانبه الأدبي لذلك فإن في دراستنا الآتية واستعانة بما قدمنا له من تصور سعيد بنكراد لسيميائيات الأيديولوجيا فإنه في دراستنا التطبيقية سنحاول اكتشاف البرنامج السردي الذي يؤسس للكتابة الروائية ويعمل على جمع الأنساق الدلالية المنبثقة عن أفعال الشخصيات وطريقة عرض الأحداث وكذلك الأنساق المتعلقة بتقديم الأمكنة والأزمنة وما إليها من ظواهر متعلقة بالعلامات اللغوية والأسلوبية اعتقادا منا أن التشكيل اللغوي – بغض النظر عن الدلالات المباشرة للألفاظ– لا يخلو من ظواهر تعبر عن مدلولات أيديولوجية خفية تنتمي إلى لاوعي الكتابة وبالتالي قد تقرر مكان وقيمة ومجال النص المتشكل بالنسبة إلى الخلفية الأيديولوجية المعطاة، وبالنبش في التشكيل الروائي ولغته لا بد أن ينفسح المجال أمامنا لمعرفة خيانة النص المتشكل للنص الأصلي وتلوين تلك الخيانة.

من خلال ما تقدّم من أشكال الإرغامات الأيديولوجية نحاول فيما يلي من الدراسة و تحت باب الإرغامات الأيديولوجية في الرواية العربية – مقاربات تطبيقية–، أن نقارب

تمظهر الأيديولوجيا من خلال ثلاثة نصوص سردية يمثّل في كل واحد منها إرغاما خطابيا بشكل خاص؛ بحيث نبحث في تمظهر الأيديولوجيا في النص الأول(كراف الخطايا) للروائي الجزائري عيسى لحيلح، عبر قراءة الظواهر الأسلوبية التي تمثل تسنينات أيديولوجية تعمل على رسم هيكل سردي مؤدلج يرسم عالما تأويليا لبرنامج سردي محين مسبقا.

بينما ندرس في النص الثاني تمظهر الأيديولوجيا عبر تحولات الشخصية في نص (عمارة يعقوبيان) للروائي المصري علاء الأسواني، للوقوف على تكوين الشخصية كإرغام أيديولوجي من خلال تحولاتها من شكها السردي إلى شكلها الأيقوني ممثلا في السرد السنمائي.

أما في النص الثالث (إذ سعّرت) وهو رواية عراقية معاصرة للروائية فائزة العزي، تمثّل الأيديولوجيا عبر برمجة أشكال عرض الفضاءات التي نقاربها سيميائيا لكشف تمظهراتها المؤدلجة كونها لم تكن في الرواية غير تسنينات تشتغل لرسم عالم تأويلي نمطي للدفع بالفضاء الرئيسي (العراق) ليكون الفضاء الذي يحرك برنامج السرد في الرواية

الباب الثاني:

الإرغامات الأيديولوجية في الكتابة الروائية العربية

– مقاربات تطبيقية–

الفصل الأول:

التسنين الأيديولوجي وسلطة السرد في رواية (كراف الخطايا) لعبد الله عيسى لحيلح.

الباب الثاني: الإرغامات الأيديولوجية في الكتابة الروائية العربية– مقاربات تطبيقية–

الفصل الأول:

التسنين الأيديولوجي وسلطة السرد في رواية(كراف الخطايا)لعبد الله عيسى لحيلح.

مدخل

1-1 المبحث الأول: سلطة السرد وسيميائية صوت السارد في كراف الخطايا

1-1-1-المطلب الأول: مكونات الخطاب السردي

أ-أشكال التبئير(زاوية رؤية الراوي)

ب- مظاهر حضور السارد (الراوي) في الحكي

ت- أشكال الخطاب

1-1-2- المطلب الثاني وظائف الحكي

أ-العوامل عند غريماس

1-2-المبحث الثاني: سلطة السرد والتسنين الأيديولوجي في رواية كراف الخطايا

1-2-1-المطلب الأول: عالم رواية كراف الخطايا

1-2-2-المطلب الثاني: سلطة السرد

أ-التسنين الخطابي

***تسنين خطابي مباشر**

***تسنين خطابي غير مباشر**

1-3- المبحث الثالث: حالات التسنين الأيديولوجي في رواية كراف الخطايا

1-3-1-المطلب الأول: العوامل كتسنينات أيديولوجية في رواية كراف الخطايا

1-3-2-المطلب الثاني: الترسيمة العاملية مطلب أيديولوجي

الفصل الأول: التسنين الأيديولوجي وسلطة السرد في رواية (كراف الخطايا) لعبد الله عيسى لحيلح.

مدخل:

ننطلق في هذا الفصل من الدراسة، من مقترح نسبي لفهم عملية التسنين الأيديولوجي في النص السردي، يتصل بخطاطة هيكل السرد، باعتبار أن الأخير وسيلة لضبط فعل القص، وآلية مرتبطة أساسا بالكيفية التي تم بها التسنين الأيديولوجي في حالته القبلية، وتتمثل وظيفة هيكل السرد في رسم هياكل ومسارات لتمثُّل المعنى في النص السردي بما يخدم التسنين الأيديولوجي من جهة، ومن جهة أخرى لتحجيم ومحاولة الحد من التأويل غير المنبني على ما قدمه التسنين الأيديولوجي المسبق، ومنه فإننا أمام خطاطة سردية تجعل من قواعد التسنين تتضاعف وتتفرع وتتحكم في تميّز النصوص بعضها عن بعض ولا تحاول الخروج بها عن الأصل.

إنّ ما يميز نصا ما عن غيره من النصوص السردية، وما يؤسس للتنويعات والتفريعات هو توزيع وإعادة توزيع الأدوار التي تمثل أنشطة إنسانية على مستوى السرد، والانزياحات التي تهيكل النص وتميزه هي تلك التي تتم على مستوى عملية التوزيع؛ أي إنّ الأخيرة هي الفارقة في تميّز النصوص بعضها عن بعض و تؤدي التنويعات إلى تمظهرات عديدة على مستوى الشكل والنوع كذلك.

كما أنّ الحديث عن سيميائيات للأيديولوجيا من زاوية أنماط العرض في السرد الروائي بعامة، وفي دراستنا للنص السردي (كراف الخطايا) بصفة خاصة هو الحديث عن أيديولوجيا الصوت السارد والأصوات المشكّلة لصور الصراع في الرواية؛ أي إنّنا نحاول مقاربة أيديولوجيا الخطاب المهيمن وتحديد مسارات أدلجة التأويل بالنظر إلى أن المعنى أو مقصد المؤلف يتأثث بكشف علامات نصية تقود المتلقي إلى ذلك، وتعمل أيديولوجيا الكتابة على تحقيق نمط ما من التأويل ينفتح على العالم بانفتاح تلك العلامات وتشكيلها.

تمثل العلامات النصية معالم النص التأويلي أو العالم عند المتلقي. ووضع مقاربة سيميائية للأيديولوجيا في النص يعني الدخول في علاقات تواصلية تفعّل دور القارئ بالنظر إلى تعاطيه مع أيديولوجيا الكتابة ووجهة نظره تجاه الاشارات والرموز التي تعمل كموجهات تأويلية، وبالتالي فنحن نقارب العالم التأويلي الذي تأسس تفاعليا بين موجهات التأويل ومحددات المعنى كما رسمها الكاتب من جهة، وبين معطيات وخلفيات القراءة

والتلقي من جهة ثانية، أي إننا أمام جدلية مفتوحة الطرفين يشتغل طرفاها في حالة صراع دائم على الإلغاء وتحقيق الذات أو التفاعل والإضافة للمعنى المعلن أو المعنى القريب من خلال تحليل الاستعارات والانزياحات المؤسسة للكتابة السردية.

إنّ السيميولوجيا عند **ريكور**–و هي تحاول كشف المعنى في النص بمعزل عن نية المؤلّف–تؤسس لأيديولوجيا أنماط العرض عندما تعمل على فكرة المشاركة في مقاصد المتحدث بمعزل عن تلك الإشارات التي تعمل في ذهنه مسبقا، إنها تؤسس لمنهج جدلي يعمل على التفاعل بين النص/ الرمز وبين القارئ، بحيث لا يسع المرء « في نهاية المطاف سوى أن يسلّم بأن مقصد المؤلف لا بد أن يقوم على المشعرات المعطاة من لدن المؤلف في نصه بوصفها (المشار إليه) Référent الخاص بعباراته، وإلاّ فإن مصير المعنى(المشار إليه) هو (التعويم) و(التسيّب) والانفلات من المراسي إلى حيثما شاء المؤول أن يذهب[1]» غير أنّ تلك المشعرات المعطاة في نص (كراف الخطايا) اشتغلت بصفة مميزة بحيث نشهد توظيفا خاصا للغة السردية، منها مثلا ما نجده من حوارات لا تنتمي إلى الحدث الروائي بشكل مباشر؛ أي لا يتعلق طرفا الحوار مباشرة بالحدث بل تمّ في مستوى آخر بين السارد والقارئ أين نجد الخطاب يتجه اتجاها واحدا من السارد إلى القارئ أو المتلقي في محاولة إلغاء الأخير برسم عالم تأويلي مؤدلج تتضح معالمه بتتبع تسنينات على مستويات عديدة أهمها تسنينات خطابية تتمظهر على مستوى الأسلوب

[1]– مصطفى عادل ، مدخل إلى الهيرمينوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 345.

وتشتغل فيها التسنينات اللغوية اشتغالا أيديولوجيا يجعل من وظائفها اللغوية والبلاغية وظائفا تخدم مباشرة العالم التأويلي المراد والمرسوم بدقة للمتلقي للحد من حجم السيميوزيس التأويلي.

1-1 المبحث الأول: سلطة السرد وسيميائية صوت السارد في كراف الخطايا:

إن البحث في النسق الأيديولوجي الذي يتم عبر مستويات الخطابات السردية، يستلزم الاتكاء على معرفة نظرية عن مكونات الخطاب السردي وعن التقنيات التي ترسم علاقة الساردين في النص، ومنها نحاول تتبع مسارات الأيديولوجيا في شبكة العلاقات التي تؤسس لوضع ما للعوامل، لا نقرر أنه وضع نهائي ولكنه وضع نسبي باعتبار أن الخطابات ليست إلا وضعيات تقارب حقيقة الرغبة في التعبير، كما يحاول هيكل السرد أن يقارب الوضع النهائي للعوامل<

1-1-1-المطلب الأول: مكونات الخطاب السردي:

نقدم في هذه المرحلة من الدراسة خلفية نظرية تنطلق من مفاهيم بنيوية لتقنيات السرد في محاولة تأصيل نظري لمستويات الخطاب السردي وتسنيناته الأيديولوجية في رواية **كراف الخطايا** للروائي الجزائري عيسى لحيلح، وهي المرحلة التي يبرز فيها، من خلال قراءة مستويات الخطاب السردي، برنامجا خاصا يجمع إليه كل أنواع الخطابات عبر أنواع الشخصيات في النص. وفيما يلي نقدم مجموعة آراء نظرية لا تسعى إلى جمع كل ما يتصل بتأطير العلاقات بين عوالم النص من ساردين وشخصيات ومظاهر حضور

الرواة، ولكننا نسعى أساسا إلى قراءة مستويات الخطاب السردي في نص **كراف الخطايا** وتوصيف أساسيات البناء الأيديولوجي فيها، لأن مستويات الخطاب السردي في الرواية اشتغلت على أن تكون تسنيمات أيديولوجية كان السارد فيها يقوم ببرمجة شكل التلقي بطرق ووسائط مباشرة وغير مباشرة سميناها تسنينات خطابية، على أن الأهمية إنما تكمن في تموقع صوت السارد بين المتلقي وبين الشخصية لذلك كان من الضروري في هذه المرحلة الاتكاء على خلفية نظرية تفيد في تحديد وضبط آليات البرمجة السردية في روايتنا قيد الدراسة.

أ- أشكال التبئير(زاوية رؤية الراوي focalisation):

إن الطرق المختلفة التي يعبر الروائي بواسطتها عن العالم الذي يصنعه عن طريق السرد، تمثل وجهات نظر أو زوايا رؤية point de vue يقدمها راو ي سارد للرواية، وذلك حينما يبدع عالمه التخييلي بتفاعل أحداثه وشخصياته عبر فضاءات السرد المتعددة، ويمكن أن نعتبره عمود النص السردي؛ فيمكن«ألا نسمع صوت الكاتب إطلاقا ولا صوت الشخصيات، ولكن بدون سارد لا توجد قصة أو رواية[1]».

[1]- عقار عبد الحميد ، وضع السارد في الرواية المغربية، مجلة دراسات أدبية ولسانية عدد1، 1985، فاس، المغرب، ص24.

تولي الدراسات السردية كبير الأهمية لتحديد المفاهيم السردية، وبخاصة فيما يتعلق بوجوب التفريق بين الروائي وبين الراوي، وعلى الرغم من وجود علاقة قوية بينهما إلا أنّ الراوي قد يكون أحد أقنعة الروائي فهناك مسافة« تفصل بين الروائي والراوي، فهذا لا يساوي ذاك إذ إن الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله[1]» وفي علاقة الراوي بالشخصيات قدم جون بويون Jean Pouillon[2] ثلاثة أنماط تحدد هذه العلاقة:

***الراوي > الشخصية الحكائية:** هي الرؤية من الخلف Vision Par Derrière،

وفيها يكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية، فيصل الراوي العالم بكل شيء إلى أذهان شخصياته ولاوعيهم. وقد سماها الناقد الشكلاني توماشوفسكي بالسرد الموضوعي.

***الراوي= الشخصية الحكائية:** هي الرؤية معVision Avec وتكون فيها معرفة الراوي على قدر معرفة الشخصية، فلا يقدم اية معلومات إلا عندما تقدمها الشخصية وتتوصل إلأيها، وقد يستخدم المتكلم الضمير (أنا) أو ضمير الغائب(هو)، ويكون الراوي

---

[1]- القاسم سيزا ، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1984، ص131.

[2]- لحميداني حميد ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص46.

إما شاهدا على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة، وقد سماها توماشوفسكي بالسرد الذاتي.

***الراوي <الشخصية الحكائية:** هي الرؤية من الخارج Vision De Dehors وفيها يعتمد الراوي على الوصف الخارجي أو وصف الحركة والأصوات ولا يعرف إلا القليل مما تعرفه الشخصية.

ب- مظاهر حضور السارد (الراوي) في الحكي:

تتحدد هوية السرد تبعا لهوية السارد؛ أي باقتفاء أثر صوت الراوي داخل الحكي، وله أنماط ثلاث:

***المتكلم في الحكي:** وهو الراوي العليم بكل شيء، وفيه حالتان:

- الراوي خارج نطاق الحكي Narrateur Heterodiégetique وفيها لا يكون الراوي مشاركا في الاحداث « باعتباره أحد شخصياتها ومثالها إلياذة هوميروس»[1].

[1]- إبراهيم السيد ، نظرية الرواية، ص161.

- الراوي ممثل داخل نطاق الحكيnarrateure Homodiégétique وللتميل ه<ا مستويات فإما أن يكون الراوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي، لكنه لا يشارك في الأحداث، وإما أن يكون شخصية روائية.

*** تدخلات الراوي في سياق السرد:**

وهو الراوي المشارك في الأحداث، إما كشاهد يتدخل في سير الأحداث وإما كبطل تكون تدخلاته مضمرة متداخلة مع السرد، لذلك يتشكل المنظور من (الرؤية مع) ونجد هذا النوع في « الروايات القائمة على الاعتراف وتستخدم ضمير المتكلم (أنا) في التعبير»[1]

***تعدد الرواة:**

وهو استخدام عدد من الرواة في سرد الأحداث وهو يسمى (الحكي داخل الحكي) ويشكل نمط السرد أكثر من راوي؛ بحيث قد تتعدد وجهات نظر الرواة، كما أنه بإمكان «راوي واحد أن يعقد علاقات مع مقاطع حكائية مختلفة من حيث زاوية الرؤية، وهكذا يولد الراوي الواحد زوايا متعددة للرؤية»2

ت- أشكال الخطاب:

---

[1]- وادي طه ، الرواية السياسية، دار النوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 2003، ص174.

[2]. لحميداني حميد ،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص49.

إذا كانت الرؤية السردية أو جهات الحكي «تتعلق بالطريقة أو التقنية التي يتم بواسطتها إدراك القصة بواسطة الراوي»1 فإن الكلام عن صيغة السرد أو الطريقة التي يتم بواسطتها عرض الأحداث وتقديمها، يكمل صورة البناء الحكائي ومن خلال تكاملها تتجسد معالم الأيديولوجيا في النص الروائي.

وعن تمثل علاقة الرواية في خطاب المتكلمينتبرز ثلاث خطاطات تمثل صيغا وأشكالا تخص خطاب المتكلم في النص:

***الخطاب المباشر:**

يتعلق بكلام الشخصيات حينما تتحدث بنفيها عن نفسها من دون وساطة، أو عندما تتحدث إلى غيرها، يمثل الاولى المونولوج ويمثل الثانية الحوار «وهما طريقتان يفسح فيهما الراوي المجال للشخصية لكي تتولى إدارة الحديث ب\اتها وبشكل مباشر، ويسمى هذا النوع من الأسلوب العرض»[2] وباستعمال الراوي لهذا الأسلوب يبقى للمتكلم خصوصيته التعبيرية، وتكشف عن معالم الشخصية بشكل واضح لا هيمنة على الراوي فيه

***الخطاب غير المباشر:**

---

[1]– بوبيش عز الدين ، في نظرية السرد وتحليل الخطاب، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، عدد 380، 2002، 2004/01/01 WWW.amu_dam.org/mokifadaby/ind_mok380

[2]. بوبيش عز الدين ، في نظرية السرد وتحليل الخطاب، مجلة الموقف الأدبي. مرجع سابق.

يتعلق بكلام الشخصية المسرود بواسطة الراوي وإن كان لغير الراوي؛ لان هذا الأخير يتصرف فيه ولا يبقيه على حرفيته، وبهذا التصرف لا يمكن نقل الكلام دون تحويلات وتأويلات تسلبه هويته «وتجعل الخصوصية التعبيرية للشخصية تضمحل وتفقد الجملة المحكية بذلك نبرتها التأثيرية، وتصبح وجهة نظر الشخصية غير معززة ولا مبررة»[1] ويعمق الهوة بين القارئ والشخصية المقيدة بكلام الراوي.

***الخطاب غير المباشر الحر:**

وهي صيغة خطاب تزاوج بين المباشر وغير المباشر؛ بحيث يعطي الانطباع للقارئ أنه كلام الشخصية وفي الوقت \اته كلام الراوي، فهي صيغة تستعير من الخطاب المباشرالنغمة ونظام الكلمات والتركيب، ومن الخطاب غير المباشر الأزمنة وضمائر الأفعال «وهذا النوع منالخطاب يعطي للكاتب حرية أكبر لنسج كلام الشخصية داخل كلام الراوي مما يجعله متلبسا ومتداخلا»[2] إن الانتقال من مستوى خطاب إلى آخر في علاقة تفاعبية بين كلام الراوي وكلام الشخصيات ذو أهمية كبيرة في تشكيل فضاء النص.

1-1-2- المطلب الثاني: وظائف الحكي

إنّ التحليل المُحايث للرواية من وجهة النظر الوظيفية التي« لا تنظر إلى النص إلاّ في ذاته مفصولا عن أي شيء يوجد خارجه، فالمعنى ينتجه نص مستقل بذاته وتمتلك

1- المرجع نفسه.

2- يقطين سعيد ، نظريات السرد وموضوعاتها، مجلة علامات، مكناس، المغرب، عدد6، 1996، 2003/01/01، WWW.saidbengrad.free.fr/al/index.html

دلالاته في انفصال عن أي شيء آخر»[1] يُمكّن من فهم حركة الصراع الأيديولوجي. والطريقة التي قدمت مستويات الأفكار والتوجهات الأيديولوجية تحيلنا على البحث في العلاقات والعناصر المتعددة التي تحدّد هذه الشبكة، وتُجلي منطقها وتفسر حركة بنائها السردي، كما تحيلنا على البحث في وحداتها الأساسية وتقاطع عناصر وأفعال شخصياتها وأدوارهم في تشكيل هيكل الرواية السردي .وقبل أن نتطرق إلى تحديد(غريماس) للعوامل في علم الدلالة البنائي نشير إلى التمييز الذي يقيمه النقاد بين مصطلحي الحكي والسرد، واجتنابا للدخول في متاهات نظرية متعلقة بالترجمة لمشكلات استعمال المصطلح ليس هذا مجالها، فإّننا نتبنى منهجيا تصنيف **(سعيد يقطين)** للمصطلحين؛ حيث « الحكي شديد الصلة بالخبر، لذلك نجده يتضمن ما يوحي إليه المحتوى من خلال حضور (المادة الحكائية) أو القابلة أن تحكى .أما السرد فيتعلق بطريقة تقديم الحكي» [2] ومه نجد أن الحكي يتصف بالشمولية أما السرد نجد يتجه اتجاه الخاص.

أ-العوامل عند غريماس:

استفاد**(غريماس)** في تحديده لمفهوم العامل من الدراسات الميثولوجية التي فرقت بين التحليل الوظيفي(الأفعال) والتحليل الوصفي(الألقاب والمظاهر الوصفية)؛ حيث رأى أنّ هناك تكاملا أساسيا بينهما، كما أفاد من أعمال (بروب) في دراسته للحكاية الخرافية،

1- بنكراد سعيد ، المصطلح السيميائي، الأصل والامتداد
http://saidbengrad.free.fr Elmostalah-doc 11/2003

2- يقطين سعيد ، نظريات السرد وموضوعاتها (في المصطلح السردي).
www.yaktin_said.com 10/102004

ولاحظ أنّ هذا الباحث أوضح مفهوم العوامل دون أن يضع بالضرورة المصطلح نفسه، وخاصة عندما وزع الوظائف المتعددة على سبع شخصيات، وهي التي اعتبرها بمثابة عوامل، ورأى **غريماس** أنه إذا سلّمنا مع **بروب** بأنّ الحكاية هي تتابع لأحدى وثلاثين وظيفة، فإنّ ذلك يفترض حتما التساؤل حول ماهية الوظيفة، يقول« فإذا وضعنا ثقتنا في حدس **بروب** حين يعتبر الوظائف بأنها تعطي دوائر أفعال شخوص القصة، فإن الصيغ التي تعطيها لوظائف مختلفة توقعنا في أغلب الأحيان في حيرة؛ فإن كان رحيل البطل يبدو وظيفة تتطابق مع نوع النشاط، فإن النقص Le Manque لا يمكن اعتباره وظيفة»[1]، وبعيدا عن أن يكون فعلا فهو يعيّن حالة Etat. ويقترح غريماس في هذا الشأن نموذجا موازيا للتحليل أسماه **النموذج العاملي model metontiel** يقوم على ستة عوامل تأتلف في ثلاث علاقات، ويعتبر **غريماس** العوامل كائنات وأشياء؛ فليس من الضروري« أن يكون العامل شخصا ممثلا، فقد يكون مجرد فكرة، كفكرة الدهر أو التاريخ، وقد يكون جمادا أو حيوانا..الخ»[2] وتصنف العوامل ضمن ثلاث ثنائيات:

-الذات/الموضوع: وتجمعهما علاقة اللذة أو الرغبة؛ أي بين من يرغب (الذات) أو(الفاعل) وبين مرغوب فيه (الموضوع) وهذا المحور الرئيسي يوجد في أساس الملفوظاتEnoncés وفق نمطين:

---

[1]. غريماس، السيميائيات السردية، المكاسب والمشاريع، ترجمة سعيد بنكراد، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، 1988 ، عدد918 ، ص13.

[2]. لحميداني حميد ، بنية النص السردي، ص.52.

*ملفوظات حالة :تحدد وضعية التواصل بين الذات والموضوع؛ فإما أن تكون في حالة اتصال وتسعى إلى الانفصال وتجمعهما علاقة اللذة أو الرغبة؛ أي بين – : الذات / الموضوع من أو العكس.

*ملفوظات إنجاز :وتعمل على تطوير الحكي والانتقال من حالة إلى أخرى، ويقود التوالي بينهما إلى حدوث تفاعل بين مختلف العوامل. :

– المرسل/المرسل إليه: Destinateur/Destinataire وجود هذه الثنائية إحالة على وجود منظومة من القيم تحكم منطق الأفعال؛ فوظيفة« المرسل تتمّثل في المحافظة على هذه القيم وصيانتها وضمان استمرارها، وذلك بتبليغها إلى المرسل إليه»[1] وتأتلف هذه الثنائية في علاقة التواصل التي تمر حتما بعلاقة الرغبة؛ إذ إنّ المرسل « هو الذي يجعل الذات ترغب في شيء ما، والمرسل إليه هو الذي يعترف لذات الإنجاز بأنها قامت بالمهمة بأحسن وجه »[2]

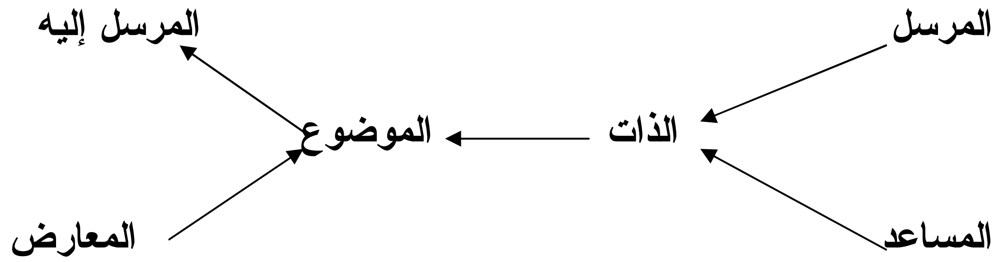
– المساعد/المعارض Adjuvant/Opposant: تأتلف في علاقة الصراع « وتتحدّد وظيفة المساعد في تقديم العون للفاعل أو الذات بغية تحقيق مشروعه العملي والحصول على طلبته، فيما يقوم المعارض حائلا دون تحقيق الفاعل طلبته وعائقا في

---

[1]– شعلان عبد الوهاب ، القراءة المحايثة للنص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد383، 2003، 2004/04/01 WWW.awa_dam.org/mokifadaby/ind_mokif38342004

[2] – لحميداني حميد ، بنية النص السردي ، ص36

طريقه»[1] ومن خلال ائتلاف العلاقات الثلاث نحصل على هذه الصورة الكاملة النموذج العاملي:



إن النموذج العاملي من خلال الترسيمة لا يمكن أن يكون إلا نسبي التحقق على اعتبار حالات الصراع الإنساني ونشاطاته التي تبقى نسبية بالنظر إلى كون الفكر ينتفي والنمطية وحالات النمذجة؛ فكل حالة تقدمها الترسيمة العاملية يمكن أن تحدد مقطوعات سردية بعينها أو تكشف عن مستوى العلاقات التي بينها بهدف تفكيك شبكة العلاقات التي تحم عناصر الحدث في النص السردي بيد أنها لا تتمكن من التقديم النهائي النمطي لشبكة العلاقات. ومن هذا المنطلق نعتمد على كون الترسيمة عامل مساعد لفهم التسنين الأيديولوجي في السرد من خلال مقاربة رواية (كراف الخطايا لعيسى لحيلح).

1-2-المبحث الثاني: سلطة السرد والتسنين الأيديولوجي في رواية كراف الخطايا:

1-2-1-المطلب الأول: عالم رواية كراف الخطايا

[1]- شعلان عبد الوهاب ، القراءة المحايثة للنص الأدبي.

تدور أحداث الرواية في فضاء مكاني نموذجي هو القرية، التي تتسم بطابع المدينة من حيث توفرها على مرافق كثيرة تعكس تنوع مستويات قاطنيها وثقافاتهم المتنوعة بين دينية(الشيخ وأتباعه) وأكاديمية(الأستاذ حمدان) ذي الميول اليسارية المعتدلة، وسياسية ممثلة في فهم الدولة للشريط وتأويله (السلطة) إلى جانب مشارب أخرى تمثلها شخصيات متعددة نجدها في المقهى بصفة خاصة وتلك المناقشات الدائرة فيها. وتصور الرواية محاولات الشخصية المحورية (منصور) لكشف زيف ونفاق أهل القرية على اختلاف مشاربهم؛ حيث نجده تقمص شخصية المجنون للوصول إلى هدفه، على الرغم من تميّزه الثقافي وقدرته على العيش في أسهل السبل« رغم أنه كان في إمكانه أن يعيش في المدينة كأحسن ما يعيش الموسرون »[1] كما استعان بتسجيل أصوات الحيوانات في شريط تسجيلي صار حدث القرية لتأويلهم إياه تأويلات مختلفة بما يناسب رؤيتهم السياسية لفئات المجتمع، فنجد القراءة السياسية للشريط والمقاربة الأكاديمية (الأستاذ حمدان) كما نجد التفسير الديني له (الشيخ وأتباعه)، الأمر الذي أدى به إلى السجن والتعذيب في مخافر السلطة. وعلى الرغم من تقمصه شخصية المجنون إلا أنه رأى فيها متعة خاصة وحياة حقيقية تختلف عما يراه الناس لفكرة الجنون أو للمجانين فكان أن أعطى تعريفه الخاص للجنون « فليس المجنون من غطى على عقله فقط، إنما هو كذلك

---

[1]– لحيلح عبد الله عيسى ، كراف الخطايا، مطبعة المعارف، عنابة، الجزائر، ط1، 2002.، ص1.

من انحسرت على عقله الحجب، وانزاحت من قدام بصيرته الستائر، وتجلى له كل شيئ على حقيقته » [1].

إن الرواية -من خلال صراع منصور لكشف الحقائق- تطوف على مواضيع شتى تخص المجتمع الجزائري الذي كانت القرية صورة نموذجية له؛ فكان تصويرا ومقاربة ورؤية للأفكار في سنوات المحنة مواضيع تتعلق بالتاريخ وبالثورة وبالديمقراطية والحالة السياسية التي تخوضها الجزائر.

1-2-2-المطلب الثاني: سلطة السرد

يتميّز السرد في النص السردي كراف الخطايا بقيامه على الانتقال بين نمطين من أنماط السرد الموضوعي والذاتي؛ فنجد الراوي يقتحم الشخصية (منصور) في كل حركاته وسكناته في حركة متواترة ولا يقدم صوت الشخصية إلا للتأكيد على ما قدمه السارد من موجبات رسم الشخصية المحورية.

يضع الراوي العليم في كراف الخطايا علامات نصية تشتغل كموجهات ومحددات تحد من اشتغال السيميوزيس وتعمل على تنميط شكل التلقي مشكّلة بذلك صورة صراع يتنامى منذ بداية فعل القراءة، راسما نقاط تلاقي ونقاط تقاطع بين الكاتب والقارئ، كما نجد أنّ عملية التسنين في النص السردي قيد الدراسة تنوعت وتفرعت إلى ما يمكن أن نقسّمه إلى فرعين تماثلا و ما عنوناه بسلطة الخطاب:

أ-التسنين الخطابي:

---

[1]- كراف الخطايا، ص 259.

التسنينات الخطابية هي تلك العلامات اللغوية التي نجدها متضمنة الأساليب في النص كراف الخطايا، على عتبار أنه نص سردي يشمل مقاطع شعرية كثيرة تجعل من اللغة ذات صبغة مجازية عالية، على أن التسنينات الخطابية التي نقصد إليها هي تلك المتنوعة بين الضمائر البارزة وسميناها تسنينات خطابية مباشرة، وبين تسنينات غير مباشرة نجدها في استعمال أساليب الاستفهام والتعجب والأساليب البيانية بصفة عامة التي تشتغل ف ستوى آخر لا ينتمي إلى أحداث الرواية إنما يشتغل في مستوى حوارات يديرها الكاتب بينه وبين القارئ بصفة مباشرة، وهي محور دراستنا في هذا العنصر.

إنّ اللافت للانتباه هو كون تلك التسنينات اللغوية تشتغل بطريقة أعلى من مستوى كونها أدوات لغوية تؤدي معانيها ووظائفها المنوطة بها في اللغة السردية، إلى مستوى آخر يمكن أن نسميه مستوى أدوار لغوية هي المسننات التي نقصد إليها، إنها أدوار ترتبط بفعل القراءة وتعمل على ترسيم العلاقة بين الكاتب والقارئ من خلال كونها ظواهر غير بريئة في فعل القص وإنما هي ظواهر تندرج ضمن مجال أيديولوجية الكتابة السردية في النص كراف الخطايا.

إنّنا حين نتحدث عن الأدوار اللغوية للمسننات الخطابية وغير الخطابية، إنّما نتحدث عن قيمة الدور البلاغي الذي تقوم به الوحدات اللغوية في كشف أيديولوجية الكتابة، وهذا التحليل إنما يدخل في صميم تحليل سيميائية المحكي الذي يعد حقلا عاما للسميائيات،

مشحونا بأنماط وأشكال متعددة،اضطر المفكرون في هذا الميدان إلى وضع علوم معرفية تتفرع عنه، وتختلف عن بعضها البعض، لخصها "دافيد لوج" في ثلاث مجموعات،بناء على العمق الذي تتوخاه كل منها إزاء البنية العامة للمحكي وهي:

1. نحو السرد أو قواعد السرد ويهتم بالكشف عن النظام من خلال البنية العميقة.

2. شعرية الفن السردي ويهتم بوصف تقنيات التأليف القصصي وتصنيفها.

3. التحليل البلاغي ويقصد به تحليل البنية السطحية للنص القصصي لتبيان كيفية تحديد التعبير اللغوي الظاهر لمعنى الحكاية وتأثيرها[1] وقد يدخل هذا التحليل في إطار النحو السردي « وقد يكون تطبيقا مباشرا لمناهج علم اللغة ومصطلحاته التي تستخدم حينئذ استخداما مجازيا»[2] وهو الأمر الذي قصدنا إليه في مقاربتنا لكشف أيديولوجيا الكتابة في النص السردي (كراف الخطايا) وركزنا على اعتبار الوحدات اللغوية تسنينات أيديولوجية تشتغل في مستوى التفاعل بين الكاتب والقارئ، وتحدد عالم التلقي التأويلي الذي يرسمه الكاتب بتوظيف العلامات اللغوية توظيفا أيديولوجيا يختلف عن توظيفه البلاغي.

---

[1]– مرزوق سمير – جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، دط، 1985، ص 18.

[2]– إبراهيم السيد ، نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي لمعالجة القصة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص16.

إننا نسعى إلى قراءة محاولات الكاتب الحد من حرية المتلقي في ولوج النص وتأويله والعمل على تنميطه والأخذ بيده إلى مقصدية الكاتب بالطريقة التي يريدها. من أجل ذلك كانت النماذج المدروسة في التسنينات الخطابية المباشرة وغير المباشرة تلك التي تعمل في مستوى آخر بين الكاتب والقارئ ولا تنتمي مباشرة إلى أحداث القص، على أن مثيلاتها التي تدخل مباشرة في الأحداث ندرسها في مستوى أدنى على الرغم من تشابهها؛ فمثلا عندما ندرس الاستفهام على أنه تسنين خطابي ينتقل من الوظيفة البلاغية إلى الوظيفة الأيديولوجية فإننا لا نقصد أي استفهام في النص، بل ذلك الذي يندرج مباشرة في الحوار الذي بين الكاتب والقارئ أو بالأحرى الحوار المؤدلج الذي ينطلق في اتجاه واحد من الكاتب إلى القارئ، وفيما يلي نحاول تفصيل ذلك والتمثيل له:

***تسنين خطابي مباشر:**

وهي المسننات الخطابية التي شكّلت في نص كراف الخطايا أساليب خطابية مباشرة تمثل حوارا مباشرا بين الكاتب /السارد وبين القارئ، وفيها يتّجه الخطاب مباشرة إلى القارئ المفترض؛ بحيث يستعمل ضمائر الوصل البارزة في تشكيل الصيغ اللغوية، وإذا كان الحوار –سيميائيا– تلفظ منقول، أو اتصال داخلي ذا وظيفة دالة، هي وضع القارئ أو المتلقي في حالة وهم تلفظي لأنه يبدو كرغبة في جلب التلفظ نحو الهيئة في محاولة لتحقيق« وظيفة إعطاء انطباع أقوى عن الواقع والتصديق »[1] والحوارات التي نقصد إليها

[1]– كورتيس جوزيف ، سيميائية اللغة، ترجمة: جمال حضري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010، ص122.

في نصنا قيد الدراسة ليست تلك التي تتضمن الأحداث في النص ولكننا نتحدث عن حوارات في مستوى آخر بين الكاتب والقارئ نحللها سيميائيا من خلال التسنينات الخطابية المختلفة، وهي هنا التسنينات الخطابية التي تعتمد على ضمائر الوصل، من ذلك:

– « التي لا أظن أن لها شبيها في القرية... ولو عكستَ هذا لكنتَ مصيبا كذلك... ولو أنك تخلط هذا كله فلن تعدو الحقيقة والصواب»[1]

لم يَرد هذا لمقطع الحواري في معرض الحوار بين الشخصيات، ولكنه ورد حوارا بين الراوي والقارئ، واتجاه الخطاب جلي من خلال استعمال الضمائر المخاطبة المتصلة في (عكست، لكنت، أنك) الأمر الذي يجعل من الضمائر تسنينات لغوية مباشرة أرادها الكاتب ليتحول من مستوى الحوارات المنبني عليها فعل السرد في الرواية، إلى حوارات تُقحم المتلقي في النص مباشرة، ويسعى الكاتب من وراء ذلك إلى محاولة الإقناع وليس المشاركة فقط؛ لأن السياق الذي وردت فيه المسننات الخطابية المباشرة لا يعطي للقارئ حرية المشاركة الفاعلة التي تحلل وتصنّف وتنقد؛ وإنما مشاركة المقصود منها الهيمنة والسيطرة على القارئ في تتبع مسارات الحكي باتجاه واحد هو اتجاه الكاتب، وبالتالي الحد من آفاق القارئ التاويلية ويمكن أن نقارن ها المقطع مع مقطع آخر تتجلى فيه هذه النزعة الأيديولوجية تجليا أوضح:

–« ويواصل مخاطبا صورة أبيه... ولو نظرت أنت إلى الصورة لرأيت شيئا من ذلك»[1] إن صيغة التوكيد من خلال تكرار ضمائر المخاطبة دليل واضح على محاولات

[1]– كراف الخطايا، ص22

الكاتب إفراغ شحنة تسلط على القارئ للتأكيد على ما في صورة الأب من علامات الدهشة من حديث الإبن منصور الذي أدمن مخاطبة الصورة.

إنّ الأمثلة التي تدخل في سياق التسنين الخطابي المباشر كثيرة وتتراءى عبر عديد صفحات النص، ويكمن الاختلاف بينها في سياق التوظيف وليس في مسعى التوظيف. كما يمكن أن نمثّل لآخر بالمثال التالي:

- «هل تراه يريد دار الجدة نعناعة؟ .. ولماذا بالضبط؟ **أنسيت**؟ لقد سألها إن كان لديها ديك حسن الصوت، ربما يريد تسجيل صوته هو كذلك(...) يبدو أنك لا تعرفه جيدا! .. لا تخف عليه»[2]

جاء هذا الحوار مُتضمنا سرد الراوي العليم من خلال زاوية الرؤية من الخلف vision par derrière ولكنه عندما كان مباشرا يُفترض به التوجه إلى مُخاطب جزء من العالم السردي، غير أن اتجاه الخطاب نحو القارئ أو المتلقي المفترض أو الذي يريده الكاتب/ السارد، جعل من التسنينات اللغوية (هنا الضمائر) التي تبيّن اتجاه الخطاب تسنينات محددة لمسارات التأويل تؤدلج الفعل التأويلي من خلال التفعيل النمطي للقارئ في السرد؛ لان الخطاب نحو القارئ اساسا فعل أيديولوجي يمارس سلطة التاويل في رسم عالم المعنى في كراف الخطايا، ذلك أن الشخصية المحورية **منصور** أراد له السارد أن

---

[1]- كراف الخطايا، ص 118.

[2]- المصدر نفسه، ص139.

يكون متناقضا في ضاهره سويا في نفسه وهو الأمر الذي لا يريد الكاتب من القارئ أن يشك فيه أو أن يناقشه.

وقد تجلى في هذا المقطع حوار الكاتب/السارد مع المتلقي ومن خلال صيغة المخاطبة في (أنك، لا تخف عليه) ويبدو جليا كيف أن الكاتب يمارس وظيفته السلطوية على فعل القراءة ويجعل من اتجاه الخطاب فعلا أيديولوجيا في الكتابة السردية في كراف الخطايا؛ لأنه يوظّف الاستفهام الإنكاري في خطاب المتلقي(أنسيت) للتأكيد على ممارسة أيديولوجيا الخطاب تقييدا للمتلقي في كل محاولاته النفاذ من أدلجة السرد وتحقيق شخصية تلقياتية مالكة لنفسها في فعل التأويل، على الرغم مما يحاول الكاتب/ السارد إخفاءه في موضع واحد في النص صرح فيه أن للقارئ الحرية في التعاطي مع أحداث الرواية والتحيّز لأي فئة من الفئات المتصارعة –عبر مستويات الصراع المختلفة– في المقطع التالي الذي يبدو أنه نوع من اللعبة الأيديولوجية في الأسلوب المتبع في الكتابة؛ لأنه يبدو في ظاهره تقديما لمساحة حرية للقارئ بيد أنّ تلك الحرية لا تخرج من الإطار الأيديولوجي للخطاب الذي يقدمه النص من جهة، ولا تخرج عن الإطار الذي ترسم حدوده التسنينات الخطابية، وهو الإطار الذي لا يريد السرد أن يُخرج منه القارئ أبدا في محاولة لتقزيم السيميوزيس التأويلي وترسيم مقصدية الكاتب مع ما توصل إليه القارئ من تأثيث لعالمه التأويلي، أو يمكن أن نقول إنها محاولة تماهي بين المقصدية عند كل من الكاتب والقارئ:

-« لا علينا، لك أنت أن تعلّق بما شئت، وأن تستنبط ما شئت.. ولا عليك إن كنت من هذا الطرف أو ذاك »[1]

ورد ها المقطع في معرض سرد تفاصيل يوميات منصور وايثاره إطعام الحيوانات الضالة، وفيه يتوجه السارد إلى القارئ بدعوة لحرية اختيار التعاطف مع من يؤثرون إطعام الحيوانات أم لا، وهو الموضع الجلي في النص الذي يقدم فيه السارد للقارئ نوعا من الحرية ولكنها حرية بعيدة عن الموضوعات الأساسية في النص **كراف الخطايا** وهي الموضوعات المتعلقة أساسا بالصراعات السياسية في الجزائر، والتي نأتي على الخوض فها في عنصر آخر من الدراسة. إنها نوع من الحرية التي يدعو فيها القارئ لحرية التنقل في غرفة مغلقة من بيت كبير.

إن محاولة إظهار حرية للقارئ ضمن تسلط أيديولوجيا الكتابة (وهي هنا تسنينات لغوية) محاولات بائسة، ولم تكن موفقة إلى حد بعيد ذلك أنّ المتلقي يكتشف صورة الشخصية المحورية (منصور) وما تحمله من تناقضات واعية وغير واعية من طرق شتى أحدها المقاطع الشعرية التي يزخر بها النص والتي نأتي على تفصيلها تحت عنصر خاص بها، وما محاولات التأكيد تلك إلا إقحام أسلوبي يؤدلج الكتابة في النص ويفضح الفعل الأيديولوجي لها، ويجعل من فعل القراءة فعلا في مستوى أقل مما ينبغي أن تكون عليه المشاركة التلقياتية الفاعلة.

***تسنين خطابي غير مباشر:**

---

[1]- كراف الخطايا، ص34.

تتجلى أيديولوجيا الكتابة في هذا العنصر من خلال تسنينات لغوية أخرى، لا تقدم فيها الصياغة اللغوية تسنينات مباشرة ولكن تعتمد على تسنينات نسميها تسنينات أسلوبية؛ على اعتبار أنها تنتمي إلى أسلوب الكاتب في توظيف المجازات. ولأننا لا يمكن أن نحصي كل المجازات ونحللها فإننا نقصد إلى تلك التي كان فيه الخطاب أعلى من مستوى الخطابات المتعلقة بالأحداث المباشرة في الرواية؛ بحيث كان يشتغل في مستوى آخر هو مستوى المشاركة التلقياتية؛ إننا نتحدث عن المجازات التي يرسلها الكاتب إلى القارئ من خلال حوارات صريحة بينهما وإن كان الاتجاه دوما في مسار واحد ينطلق من الكاتب ويصل إلى القارئ، في محاولة لتنميط فعل قراءته والحد من حريته في التأويل، إنها نوع من التسلط لم يجد نفعا في كثير من الأحيان على اعتبار أن لا شيئ يحد من قدرة المتلقي على مقاربة العلامات اللغوية، ولا يحد من قدرة العلامات اللغوية وغير اللغوية على الكشف عن مظمراتها، وفي نصنا قيد الدراسة كانت أيديولوجيا الكتابة –وبخاصة في توظيف التسنينات الخطابية غير المباشرة– تعمل بشكل واضح في مسعاها العام وهو لحد من انفتاح التأويل.

ومن أهم التسنينات الخطابية غير المباشرة التي تعمل على توجيه وتحديد نمط التلقي في النص كراف الخطايا، نجد أساليب الاستفهام التي اشتغلت في مستوى أعلى من كونها أغراضا جمالية بحتة، ولكنها أدّت أدوارا أيديولوجية في الكتابة السردية في النص **كراف الخطايا**؛ من أجل ذلك يمكن اعتبار الاستفهام تسنينا خطابيا غير مباشر، ولأنه موجه

للمتلقي فهو يؤدي وظيفة أيديولوجية ذات مسعى قار هو تنميط فعل القراءة ورسم معالم محددة للعالم التأويلي يحد من حجم السيميوزيس.

وتشتغل القراءة السيميائية للاستفهام في إطار المتصل والمتعالق لاستدعائها الواجب للجواب(على الأقل في المستوى غير المجازي من الاستفهام)، على العكس من الجمل التقريرية، فجملة الاستفهام « هي من مصف المتصل(بينما مختلف الوحدات المعجمية التي تكونها تنتمي إلى المنفصل)لأنّ السؤال ليس مرتبطا بهذه الكلمة أو تلك حصريا»[1] لذلك فإنّ الاعتماد عليها لفهم التسنين الأيديولوجي يأخذنا إلى ولوج عالم المتصل في مستوى ابتدائي، وهو المستوى الذي ننطلق منه والذي يلتقي تراتبيا مع عالم المنفصل حينما نجد الاستفهام يتقابل مع الجمل التقريرية التي يمكن القول إنّ الانتقال بينها هو انتقال أيديولوجي باعتبار الانتقال بين الوظائف (من الوظيفة البلاغية إلى الوظيفة الأيديولوجية)، على أنّ كلا من المتصل والمنفصل لا بد في مستوى اللغة السردية من التفاعل بينهما في إطار علاقة إلزامية يحتاج كل منهما للآخر، ففي مستوى أعلى تراتبيا« تقابل الجملة الاستفهامية الجملة التقريرية أو المنفية، وفي هذا المستوى نجد المنفصل. من جهة أخرى فإنّ المتصل يستدعي من أجل وصفه أوتحليله المنفصل»[2] وكما سبق وأن وضعنا الدراسة في إطارها ومقصديتها فإننا نشتغل في إطار العلاقة التي يقيمها السارد مع القارء المفترض الذي يخضع –من خلال أدلجة الوحدات اللغوية– لمحاولات تقزيم

---

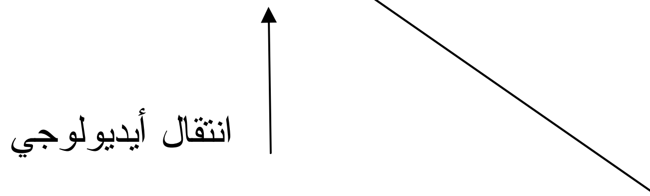
[1]– كورتيس جوزيف ، سيميائية اللغة، ص58.

[2]– المرجع نفسه، ص58.

دوره التأويلي والتفاعلي في النص كراف الخطايا. وبالتالي فإن الوحدات اللغوية التي نتناولها بالتحليل هي جمل استفهامية وتقريرية نعتبرها تسنينا خطابيا غير مباشر انتقلت وظائفه انتقالا أيديولوجيا من مستواها البلاغي إلى مستوى أعلى هو المستوى الأيديولوجي. ويمكن أن نمثّل لذلك بالمقطع التالي:

- « أنا لست قاسيا عليهم..هذه حقيقتهم، وإلا بماذا تفسّر أنت أنهم كانا يتسللون إلى داره خفية عن بعضهم البعض(...) يا للنفاق !! »[1]

إن هذا الخطاب أو الحوار بين السارد والمتلقي انتقل من كونه غرضا جماليا في عالم الرواية إلى كونه فعلا أيديولوجيا؛ لأنّه كان خطابا في شكل حوار باتجاه واحد من الكاتب/ السارد إلى القارئ من جهة، ومن جهة أخرى جاء متضمنا صيغتين الأولى استفهام والثانية تعجب، بحيث أدت كل واحدة منهما وظيفتين في مستويين يعلو أحدهما عن الأخر تنتمي الأولى إلى الصيغ الجمالية في السرد والثانية تنتمي إلى الفعل الأيديولوجي للكتابة كما في الخطاطة التقريبية التالية:



[1]- كراف الخطايا، ص186.

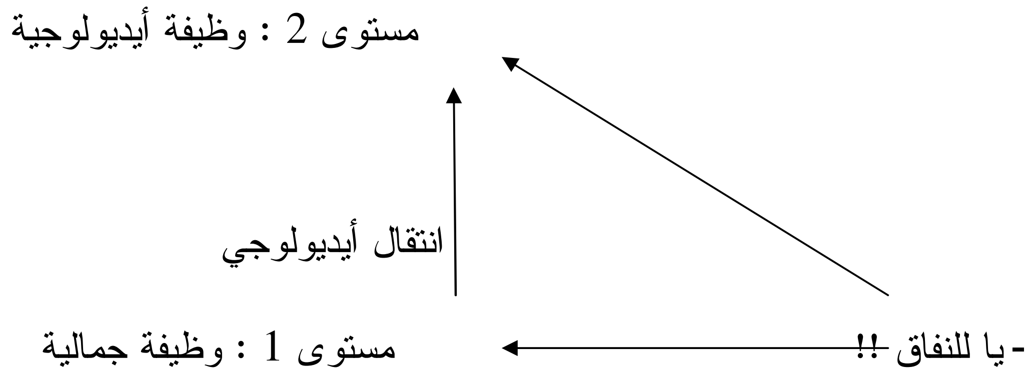
- وإلاّ بماذا تفسّر أنت؟ ⟵ مستوى1: وظيفة بلاغية

من الظاهر أن صيغة الاستفهام هنا مجازية تؤدي – في المستوى الأول وظيفة بلاغية، فهي استفهام توكيدي تقريري من خلال توظيف عنصرين: اسم الاستفهام (ما)أولا، وقد جاء توكيديا أكثر من خلال توظيف ضمير المخاطبة المنفصل(أنت) توكيدا لفظيا للفاعل المستتر(تقديره أنت) فمستوى التلفظ هنا (مستوى1) جاء في أقصى درجات تأدية وظيفة الإقناع وترسيم انطباع القارئ عن القضية السياقية (نفاق أهل القرية) على اعتبار أن الاستفهام سُبق بجملة خبرية تقريرية (هذه حقيقتهم).

أما انتقال جملة الاستفهام من المستوى الأول إلى المستوى الثاني فهو انتقال من الوظيفة البلاغية إلى الوظيفة الأيديولوجية للجملة الاستفهامية؛ حيث بعد شحن الجملة بأدوات التوكيد والتقرير وبالتالي شحن القارئ بالقضية السياقية، نجد أن ترسيم العالم التأويلي للمعنى يتأثث –كما أراده الكاتب– على ما حققته الوظيفة البلاغية لجملة، تلك الوظيفة التي انتقلت من مستوى البلاغة إلى مستوى الأيديولوجيا عندما صرت معلما يحدد –مع غيره من التسنينات اللغوية – حدود العالم التأويلي كما أراده الكاتب، وبالتالي لا ينفلت عقال التأويل من متاهة التسنينات اللغوية المُؤدلجة لفعل السرد، غير أنّ الأمر الهام هنا هو الانتقال بين المستويين اللذين ينتميان إلى ما نسميه عالم التوظيف الواعي لوجود القرائن اللغوية والأسلوبية، بينما فعل الانتقال في حد اته هو فعل أيديولوجي هيمن

على أسلوب الكاتب في رسم صورة متلقيه النمطي، المتلقي الذي أراده الكاتب قاصرا لا يريد له الانفلات من عالم التأويل المؤدلج سلفا.

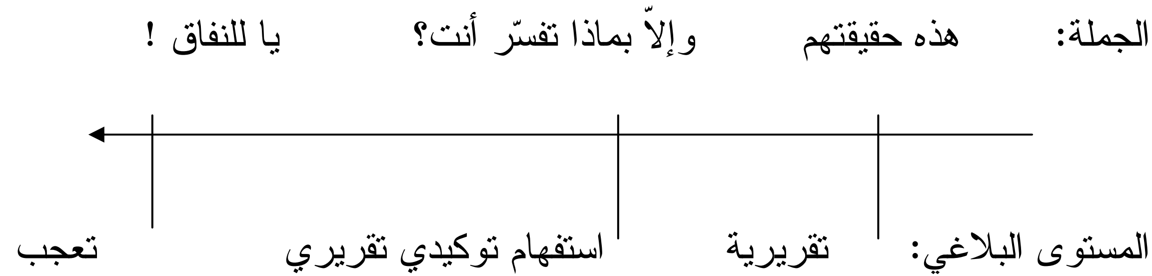
إن أسلوب الكاتب يحاول بطرق شتى تقييد فعل التأويل فهو أسلوب يمارس سلطة حتى على الكاتب الذي لا يعترف بشخصية متلقيه ولا يقدم له مساحة حرية عبر الفضاء النصي للرواية؛ إنه يمارس الإلغاء للمتلقي –أو هكذا يظن الكاتب لاواعيا– فيهيمن الأسلوب على الكاتب كما حاول الكاتب أن يهيمن على القارئ؛ لذلك نقول إن الانتقال بين المستويين هو انتقال أيديولوجي يندرج ضمن مستويات لا وعي الكاتب. وفي الخطاطة التالية للجملة التعجبية يتضح فعل الانتقال بصيغة أكثر جلاء:



إن جملة النداء (يا للنفاق) أدت في مستواها الأول وظيفتها الجمالية أو البلاغية المنوطة بها، ومن خلالها انتقلت انتقالا أيديولوجيا إلى الوظيفة الأيديولوجية؛ لأنها – في مستواها الأول– شُحنت بصيغة الأقناع من وجهين:

● الصيغة اللغوية: كونها جملة نداء (أداة النداء يا للقريب وللبعيد) تؤدي بلاغيا غرض التعجب من نفاق أهل القرية واتباعهم شهواتهم، ولكنه تعجّب لم يكن من شخصية في السرد مثلا بل جاء من الراوي العليم، الذي يمارس أسلوب لغوي مؤدلج، سلطة على التلقي.

● الموقع السياقي: تموقعت جملة التعجب في نقطة أخيرة من المثال النموذج، من المسار الخطي لشحنة الإقناع . ويمكن أن نمثّل لها بالمخطط التالي كما يلي:



يحدد هذا المخطط تموقع الجملة التعجبية (يا للنفاق) بوضعها في أقصى قمة لشحنة الإقناع بعد تدرج الأخيرة عبر مراحل ثلاث، بدءا بالجملة التقريرية مرورا بالاستفهام التوكيدي؛ حيث تدرّج فعل الإقناع في هذا المسار الخطي بطريقة منطقية؛ بحيث انطلق – بلاغيا– من الأسلوب الإخباري (الجملة التقريرية) إلى الأسلوب الإنشائي(الاستفهام والتعجب) أي أنطلق تقريريا ثم ازدادت شحنة الأقناع بالاستفهام التقريري، واختتمت بالجملة التعجبية، وهي محاولات واضحة لضغط الأسلوب اللغوي وأدلجته، من خلال

شحن السياق بجمل تشتغل كتسنينات لغوية لرسم معالم وحدود العالم التأويلي وتنميط عملية القراءة.

لقد أدت الجملة التعجبية وظيفتها البلاغية ثم تم الانتقال إلى الوظيفة الأيديولوجية- وكما أسلفنا في المثال السابق فإن الانتقال في حد ذاته هو انتقال أيديولوجي يمكن تصنيفه ضمن إطار لاوعي الكاتب، لسيطرة الأسلوب على الكاتب في لاقته التواصلية بالمتلقي- وقد تحققت الوظيفة الأيديولوجية بوصول المسار الخطي لشحنة الإقناع إلى منتهاها بجملة التعجب؛ حيث يسعى ترتيب الخطي للجمل لرسم سياق تأويلي بحدود صلبة تتمثل في توالي ثلاث جمل تعمل على شحن القارئ بالإقناع من خلال الوظائف البلاغية المختلفة) الامر الذي يجعل من عملية المشاركة والتواصل التلقياتي فعلا مخوّلا لسيطرة أيديولوجيا الكتابة على رسم العالم التأويلي من جانب واحد هو جانب الكاتب الذي يعمل على تقزيم والحد من التأويل وبالتالي التقليل من قيمة العلامة اللغوية (هنا التسنينات الخطابية متمثلة في جملتي الاستفهام والتعجب) في قدرتها على تخزين ذاكرة قوية للمعنى قابلة للتفاوض.

لم تكن الوظيفة الأيديولوجية التي وصلت إليها جملة التعجب(يا للنفاق) كاملة التحقيق؛ لأنّ محاولات أدلجة الكتابة بشحن الأسلوب ورسم دعائمه بتوظيف سياقات تاكيد بلاغية مختلفة لم تستطع أن تسد كل ثغرات المشاركة الفاعلة في ترسيم المعنى وكتابة المقصدية، بل انفتحت -على الرغم من محاولات التنميط والأدلجة- على القراءة

والمقاربة النقدية من أوجه أخرى منها، كون السياق الذي وردت فيه الجملة وهو نفاق أهل القرية وتسللهم إلى دار منصور لرؤية المرأة، له أسبابه المنطقية التي لا تحقق الانسجام مع ما رسم حدوده الكاتب من عالم تأويلي يقيد فيه وبه القارئ، من تلك الأسباب أنّ منصور في نظرهم إنسان مجنون تام الجنون، واصطحابه لامرأة جميلة يفتح احتمالات مدعاة إلى تحصيل المعرفة الفورية أدت إلى تسللهم منها:

*المرأة فاجرة/

*المرأة طامعة في مال أمه الذي ترسله/

*المرأة من أهل القرية/

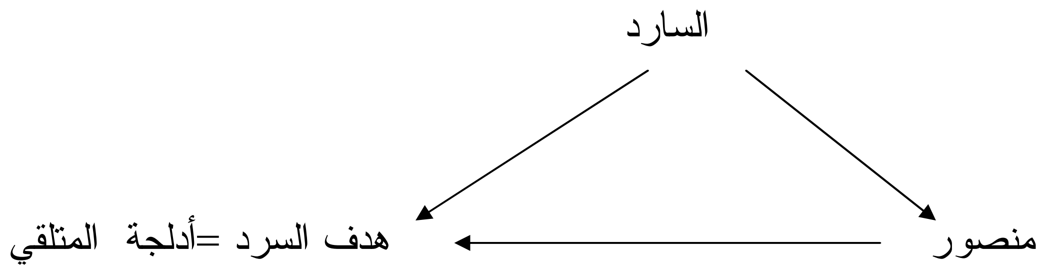
*المرأة ليست من أهل القرية/

*هوية المرأة...

لا ينغلق مجال التأويل عند هذه الاحتمالات فقط، بل ينفتح على أخرى باعتبار استعدادات المتلقي التي لا يمكن إلغاؤها. ومنه يمكن أن نقول إنّ قيام الوحدات اللغوية (هنا جملة الاستفهام والتعجب والجملة الإخبارية) بوظائف التسنين الأيديولوجي في النص السردي(كراف الخطايا) كان بطريقة واضحة؛ بحيث تجلّت إرادة الكاتب في تنميط فعل القراءة والحد من حجم السيميوزيس، وفي علاقة الكاتب بالمتلقي من وجهة النظر السيميائية فإنه في النص (كراف الخطايا) كانت علاقة مباشرة من خلال الحوارات في مستوى خارج إطار الأحداث السردية، وهو المستوى الذي استقينا منه الأمثلة في

الدراسة، على أنّ الكتابة السردية في النص اتسمت بطابع آخر اشتغلت فيه الأيديولوجيا – على مستوى الأسلوب– بشكل آخر، يمكن أن نعتبره وجهة نظر مخالفة لما سبق وهي هنا توظيف الاستفهام كتسنين سردي يؤدي الوظيفة الأيديولوجية ذاتها؛ أي الحد من حجم السيميوزيس.

كما نجد في النص مجموعة أخرى من الأمثلة التي يمكن أن نعتبرها مظاهر أسلوبية توضح الكيفية التي بها تحققت بها الأيديولوجيا في صورتها القبلية فكانت مظاهر تحيين للأيديولوجيا على مستوى الأسلوب، فقد نجد أن الكاتب – من خلال الأسلوب–يتماهى مع القارئ ومع شخصية منصور في محاولة دائبة لجعل التلقي خدمة تالية للتحيين الأيديولوجي المسبق بطريقة مباشرة تماما، نمثل لها بالمخطط التالي:



إن السارد (الكاتب) يحاول من خلال التسنينات الخطابية مباشرة وغير مباشرة، قيادة المتلقي إلى حيث العالم التأويلي المحين مسبقا أو المؤدلج، ومن خلال أسلوب(السرد المباشر) أو التماهي مع الشخصية (منصور) يقوم بالهدف نفسه، وكأن فعل شكل السرد

لم يكن إلا تسنينا بطريقة ما لخدمة أيديولوجيا سابقة لفعل التحيين. والجملتان التاليتان يمثلان لما سبق؛ حيث حاول فيها الكاتب أن يتماهى مع القارئ ومع شخصية منصور ولعب دور الوسيط :

- مثال1: « فليس كثيرا عليه أن يلقى كل هذا.. فأنا شخصيا فكرت في أكثر من هذا»[1]
- مثال2: « في الحي الجديد الذي عرفت من قبل... إنما اقترب من الشقة التي عرفناها معا منذ مدة »[2]

في المثال الأول نجد السارد العليم بكل شيء يقتحم السرد ليفصح عن ذاته موجّها الخطاب إلى القارئ «أنا شخصيا» وفيه نقرأ محاولة تماهي السارد بالمتلقي، في محاولة لتهيئته لتلقي ما عاشه (منصور) بالطريقة التي يريدها السارد، وهو ما يجعل من هذا النمط من تدخلات السارد تسنينات أيديولوجية على مستوى الوحدات اللغوية.

وفي المثال الثاني يرافق السارد القارئ في العالم تأويلي الذي أحكم السارد بناءه، ويقتحم السرد مخاطبا المتلقي بطريقة مباشرة« الذي عرفتَ من قبل» وفيه شد لانتباه القارئ وأخذ بيده نحو العالم الذي رسمه الكاتب، وهو العالم الذي يحاول الكاتتب من خلال الأسلوب السردي أو يجعله محكم البناء محدد المسار التأويلي إلاّ بما يخدم قصدية الكاتب وأيديولوجيته.

---

[1]- كراف الخطايا، ص213.
[2]- المصدر نفسه، ص214.

إنّ أقطاب معادلة التواصل في النص ممثلة بالراوي والقارئ والسارد رسمت حدودا متعالقة جمع بينها السارد في محاولة لجعل كلا من الشخصية المحورية (منصور)، والمتلقي يخدمان مقصديته؛ وقد برز ذلك من خلال اقتحامه للسرد.

1-3- المبحث الثالث: حالات التسنين الأيديولوجي في رواية كراف الخطايا:

إنّ تفعيل دور التلقي في تحديد نمط اشتغال الأيديولوجيا سيميائيا ينطلق من تحديد منطق عمل النموذج العاملي لغريماس، بحيث يمكن أن نمثل الترسيمة العاملية لغريماس بالنموذج الذي يتحرك ويتحول وفق ما تمليه إرادة الأيديولوجيا في صورتها القبلية وكذلك في صورتها التي تنشأ مع مسار الكتابة، فهي «تتمذج وفق الصورة التي توفرها الأيديولوجيا باعتبارها تأويلا مسبقا للفعل الاجتماعي»[1].

كما تتناسب صورة الصراع الأيديولوجي في الرواية -الذي يتم على مستوى الخطابات- مع ما تقدّمه الترسيمة العاملية التي تسعى إلى خلق التوازن بين معرفة الملفوظ ومعرفة التلفظ؛ أي بين المعرفة التي تتداولها الشخصيات مع ما يصل إليها من صوت السارد، وذلك للوصول إلى إثبات علاقة ما بين مستويات الخطاب، على اختلاف أنواع وأصناف العلاقات سواء كانت تطابقا أو رفضا أو تعارضا.

إذا كانت الترسيمة العاملية تتمذج وفق الصورة التي توفرها الأيديولوجيا في صورتها القبلية، فإنّ لدور القارئ أهمية كبرى في تحديد منطلقات المقاربة التأويلية

---

[1]. بنكراد سعيد ، نحو سيميائيات للأيديولوجيا، ص. 91

بتطبيق الترسيمة العاملية، من أجل ذلك نجد أن الحديث عن الترسيمة العاملية في رواية (كراف الخطايا) يتصل بمجموعة من الأسئلة التي تندرج ضمن إطار البحث في العلاقات التي تحاول أن تؤسس لحركية وديناميةِ الأحداث فيها، وهي أسئلة تقف موقف المساءلة عن دور التسنين الأيديولوجي -في صورته القبلية- في رسم معالم العالم التأويلي، وإلى أي مدى كان لتطبيقات الترسيمة العاملية الدور الأساسي في كشف صور تلك التسنينات الأيديولوجية.

إن الأمر هنا يجعل من الترسيمة العاملية نسبية التحقق، لأن الفعل الاجتماعي لا يقدم حالات نهائية للانفصال أو للاتصال، وذلك أنّ الوضع النهائي للعوامل يتحدّد -في السرد-انطلاقا من الرغبة في التعبير عن قيمة لها موقعها داخل النسق الأيديولوجي. ولهذا الاعتبار يسعى هيكل السرد لإحكام بنائه خدمة للتسنين الأيديولوجي الذي يحاول دوما القبض على سلطة السرد والتحكم في الأدوار.

غير أن اللافت للانتباه هو حجم وكثافة الدلالات التي تنشأ من تطبيقات التسنين الأيديولوجي عبر آلية الترسيمة العاملية، التي تتطلب تحديدا مختلفا لمنطلقات التطبيق؛ بحيث يظهر بوضوح الفعل الأيديولوجي في صوره المختلفة والذي يرسم صورة الصراع بين ماتقدمه الأيديولوجيا في صورتها القبلية وبين ما يظهر من خلال المقاربة التأويلية للترسيمة العاملية.

إنّ التطبيق الذي نسعى إليه في الدراسة ليس حرفية العالم الذي تقدمه الترسيمة كنموذج وإنّما الدلالات التي تتوزع عبرها شبكة العلاقات التي ترسمها الرواية، وبالتالي فإن التطبيق الحرفي للترسيمة يتم في مســتوى ابتدائي لا بد منه لمعرفة التسنين الأيديولوجي في كراف الخطايا، والانتقال منه لقراءة الوظيفة الأيديولوجية في الكتابة الروائية في نص المدونة كراف الخطايا.

1-3-1-المطلب الأول: العوامل كتسنينات أيديولوجية في رواية كراف الخطايا

يتعلق الحديث في هذا الجزء بصور الصراع الأيديولوجي في مستوياته الكبرى التي نقصد بها المقطوعات السردية الكبرى التي تقدم الحدث الرئيسي في الرواية، لاعتبار تطبيق الترسيمة العاملية ذا إمكانات متعددة تتفرع إلى عديد التطبيقات والتفرعات التي تخرج بالدراسة عن هدفها الأساس أو عن الكشف عن التسنين الأيديولوجي في هيكل السرد.

تقدم رواية كراف الخطايا المجتمع الجزائري في صورة نمطية مصغّرة تمثل القرية فضاءا مكانيا لها ونموذجا ذا دلالة واضحة على شمولية المجتمع الجزائري؛ لأننا نجد فيها كل مظاهر المدينة(الثانوية المستشفى الدرك سوق الفلاح..) وتدور الأحداث فيها عبر يوميات شخصية محورية هي شخصية (منصور) الذي يمثّل العلامة المحورية التي تتوزع حولها كل القراءات التي تقدم المجتمع في مستوياته المختلفة الاقتصادية والسياسية والأخلاقية والاجتماعية.

إذا أخذنا الشخصية المحورية (منصور) كطرف أساسي في تحريك الحدث الروائي، فإنّنا يمكن أن نعتبر صراعه من أجل كشف الحقيقة وتعرية مختلف طبقات المجتمع صراعا مثاليا، لم يكن الحافز فيه إجباريا أو تسلطيا، بل محض ترف فكري كاد يودي بحياة منصور غير مرة « تعرفني أعيش وحدي بلا أنيس، شعرت ذات مرة بغربة قاتلة، بفراغ فضيع يجتاحني، شعرت بمساحة مظلمة في قلبي تتحرك وتكبر ملأتني بالوساوس فكان هذا الشريط»[1] وإنّ السعي وراء اكتشاف حقيقة الناس، بكل مستوياتهم الأخلاقية والفكرية وتطلّعاتهم البراغماتية، غير ذا فائدة باعتبار مكانته الاجتماعية التي أقامها لنفسه وهي (شخصية المجنون) ومن هنا تتضح العلاقة الأولى أو صورة الصراع في المستوى الأول بوضوح الحافز والتصريح بالغاية منه في هذا المقطع:

« ولما وجد نفسه مكرها على أن يرفع صوته، ندم كما لم يندم من قبل، ندم على أول يوم قرر فيه أن يكون مجنونا ليعرف الآخرون مستواهم العقلي»[2]. إنّ هذا التصريح يعمل على أدلجة العلاقات التي تصنع الحدث في النص السردي، وبالتالي يصبح عمل الترسيمة العاملية أليا لا يستجيب بوضع تطبيقها موضع الرتابة، بمعنى أنّ العلاقات الأساسية التي ترسمها الترسيمة العاملية في النص واضحة في مستواها الأول أو المستوى الأساسي الذي يجعل منها نمطية تقزم فعل القراءة السيميائية في النص، وتقزّم حجم السيميوزيس التأويلي وهو المستوى الذي نقصد به المقطوعات السردية الكبرى.

---

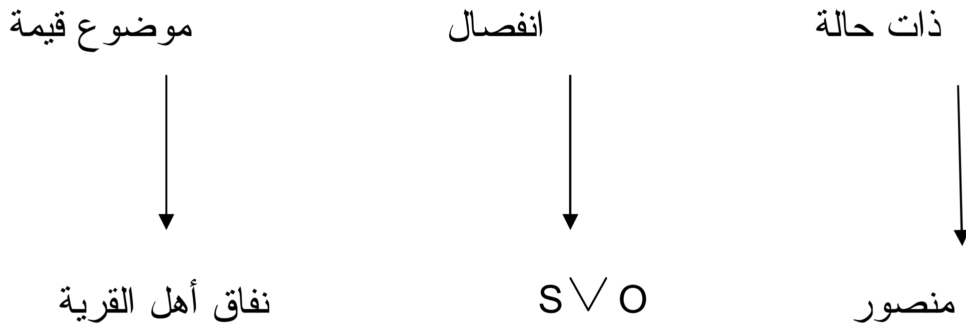
[1]-كراف الخطايا، ص199

[2]-المصدر نفسه، ص201.

1-3-2-المطلب الثاني: الترسيمة العاملية مطلب أيديولوجي

إنّ الشخصية المحورية (منصور) في سعيه الدائم لمعرفة حقيقة المجتمع وكشف زيفه ونفاقه نبع من حالات الخداع التي باتت تفوح من أبناء المجتمع الذي صاروا يختبئون خلف مظاهر خدّاعة من مثل شيخ القرية الذي يمثّل الحالة الدينية للمجتمع في النص، وبالتالي فإنّ النفاق وحالة المجتمع المتعفنة هو الحالة الأساسية التي تمثّل الحافز أو (المرسل) والمحرّك الذي يستنفر (منصور) كذات فاعلة للوصول إلى تحقيق رغبته في كشف الحقيقة أو كما صرح به هو (ليعرف الآخرون مستواهم العقلي).

فهناك إذن ذات حالة Sujet d`ètat ممثلة في منصور، في حالة انفصال عن موضوع قيمة Objet ممثلة في كشف الحقيقة وتعرية نفاق أهل القرية أو المجتمع، أي إننا أمام إنجاز محول Faire Transformateur في حالة انفصال يسير باتجاه الاتصال، ونمثّلها بالبرنامج التالي:



S: Sujet ذات حالة(فاعل).

O: Objet موضوع.

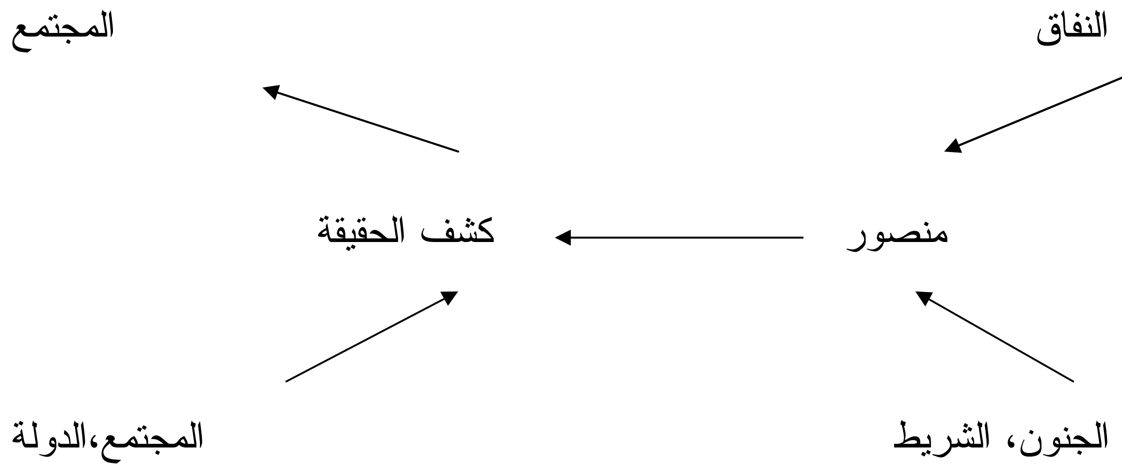
هذا برنامج مبدئي ينظم حالة المقطوعات السردية الكبرى؛ حيث يمثّل حالة انفصال بين ذات الحالة (منصور) وبين موضوع قيمة (البحث عن الحقيقة وكشف زيف ونفاق أهل القرية)، وفيه يسعى الإنجاز المحوّل FT إلى اتصال الذات بالموضوع، وهو تحقيق الكشف عن نفاق أهل القرية وتعريفهم بذواتهم الحقيقية. وهذا البرنامج يقدّم تنظيما لحالة المقطوعات السردية الكبرى؛ أي إنه ينفتح على برامج ثانوية أخرى تتّصل بالعلاقات المتفرعة التي يبنيها السرد لتشكيل العالم الروائي. ويمكن أن نوضّح البرنامج بالطريقة التالية:

$$PN= FT(SF) \quad \Longrightarrow \quad [\ (S\ \ O)(S\ \ O)\ ]$$

كما يمكن أن نقرأه كما يلي:

ملفوظات الإنجاز في شكل تحوّل اتصالي من حالة ثابتة متمثلة في حالة الانفصال بين موضوع أهل القرية (زيف، نفاق) كحالة غير مكشوفة، وبين(منصور) ومنها ينتقل البرنامج -عبر السرد الروائي- باتجاه انتقال الذات (منصور) إلى الاتصال بالموضوع ليشكّل حالة صراع تتنامى لتصل بالصراع إلى أقصاه (دخول منصور السجن وتعذيبه ثم هروبه من القرية بعد نشر فضائح أهل القرية) ، وتنفتح على حالات أخرى لا تنتهي بانتهاء السرد في الرواية (نهاية مفتوحة).

ونمثّل للترسيمة في هذا المستوى الذي ينظم المقطوعات السردية الكبرى كما يلي، على اعتبار العلاقات واضحة المعالم والمؤدلجة من خلال التصرّيح بها أساسا:



إذا اعتبرنا الفضاء المكاني (القرية) مجتمعا نمطيا جزائريا فإنّ منصور –سعى لتحقيق اتصاله بالموضوع– إلى تتبع مثالب الشخصيات التي تمثّل طبقات المجتمع تمثيلا نموذجيا، كما تمثّل تصوراتها الفكرية والطبقية وتطلعاتها، واستعمل في ذلك آليات (الشريط التسجيلي لأصوات الحيوانات) وكذلك فكرة الجنون كفكرة نموذجية تمكن –من خلال تطبيقها– من الوصول إلى كشف نفاق أهل القرية وبالتالي الوصول إلى تحقيق الموضوع L'objet (وإنه لمن الأسف الشديد، أن منصورا لم يكن حاضرا ليرى أن حلمه

قد تحقق فقد اختفت من القرية الغيبة والنميمة، والحسد والنفاق، وصفا الجو بالطهر والبراءة) [1].

لقد كان عمل الترسيمة العاملية قائم على كشف علاقات مصرّح بها أساسا مما يدل على أن التسنين الأيديولوجي السابق لفعل القص في الرواية كان واضح المعالم في شكل يجعل حدود التلقي التي أرادها الكاتب حدودا مرسومة رسما واضحا؛ فكل عناصر الترسيمة تم التصريح بدورها وكأن رسم معالم العلاقات لا يحتاج من القارئ إلا تتبع حدود العالم الذي رسمه الكاتب، هذا على الرغم من أن الكاتب يلمح إلى إعطاء بعض أنفاس الحرية للمتلقي درءا لما يقوم به من ألدجة واضحة للتلقي(في النهاية، هل أعجبتك النهاية؟. هل كانت كما توقعت؟. ربما لم تتوقع مطلقا أن تكون النهاية كما قرأت.. أنا من جهتي لم أتوقع أن تكون النهاية كما حتّم علي مسار الكتابة أن أكتبها.) [2] ثم يتنصل الكاتب من مسؤولية أدلجة الأسلوب وفعل القص بما يخدم أيديولوجيته الخاصة(ولو كان لي في مسار الأحداث دخل لسلكت بها مسلكا آخر، يُفضي إلى نهاية- أو نهايات- سعيدة إن شاء الله)[3]

---

[1]-كراف الخطايا، ص 284.

[2]- كراف الخطايا، ص285.

[3]- المصدر نفسه، ص285.

تشتغل الجملة الأخيرة على تكون بمثابة طوق النجاة للكاتب من تهمة أدلجة التلقي، ورسم حدود محكمة لعالم التأويل وهو الأمر الذي بدا مسيطرا على أسلوب الكاتب من جهة وعلى العلاقات التي بيناها بتطبيق الترسيمة العاملية لغريماس من جهة أخرى.

من خلال ما بيناه عن دور جمل الاستفهام وانتقال وظائفها من البلاغية إلى الأيديولوجية، نجد أنّ أسلوب السرد في كراف الخطايا اتسم بسمة اللعب على وتر أيديولوجيا الكتابة، التي لم تكن إلا خدمة لعالم تأويلي مؤدلج مسبقا؛ بحيث خدمت الجمل مقصدية الكاتب في نمط التلقي، وكانت ايذانا –من خلال توجيهها المباشر للمتلقي– بدور هيمنة وتسطير مسار تأويلي محدّد يلتقي ومقصدية الكاتب، التي كانت واضحة دالة على وجودها باقتحامها السرد بجمل استفهامية خاصة، وتقريرية موجهة للمتلقي الذي يراد له أن يكون نمطيا تلتقي تأويلاته

مع المسار التأويلي المؤدلج، أو لا تخرج تأويلاته عن العالم التأويلي المرسوم مسبقا.

الفصل الثاني:

الأيديولوجيا وسيرورة التدلال في السرد

-مقاربة تحول السرد الروائي إلى سرد سينمائي-

الفصل الثاني: الأيديولوجيا وسيرورة التدلال في السرد، عمارة يعقوبيان نموذجا.

-مقاربة تحول السرد الروائي إلى سرد سينمائي-

2-1- المبحث الأول: الدلالة وإنتاج المعنى في السرد (مقاربة نظرية)

مدخل

2-1-1-المطلب الأول: مقاربة تحول السرد الروائي إلى سرد سينمائي

أ- مفهوم اللغة السينمائية.

ب- في مفهوم الصورة والإيقونة.

ت-خصائص اللغة السينمائية.

ث-أسلوب السرد السينمائي.

ج-إنتاج المعنى في السينما (الدلالة السينمائية).

2-1-2-المطلب الثاني: سيميائية الشخصيات(السردية والسينمائية).

أ-الشخصية في السرد.

ب- سيميائية الشخصية السردية عند فيليب هامون.

2-2-المبحث الثاني: الشخصية كإرغام أيديولوجي

مقاربة سيميائية الشخصية السينمائية (مقاربة تطبيقية)

2-2-1- المطلب الأول: حول تشكيل الشخصية في السرد السينمائي:

أ-بناء الشخصية بين الرواية والسينما.

ب-**الممثل في السينما.**

2-2-2-المطلب الثاني: سيميائية التحول للشخصية في رواية (عمارة يعقوبيان).

أ-حول (عمارة يعقوبيان) رواية وفيلم سينمائي.

ب-شخصية طه بين السرد الروائي والسرد السينمائي.

ت-الاختزال والإضافة : المقطع السردي/ المشهد السينمائي-الاغتيال- نموذجا.

*** -سيميائية العلامة السردية(الاغتيال).**

-الراوي.

-الشخصيات.

-التقنية الزمنية الاسترجاع.

*** المشهد السينمائي.**

2-2-3- المطلب الثالث: مستويات قراء الممثل (طه) سيميائيا.

أ- مستوى المخرج.

ب-**مستوى السلوك الحياتي.**

ت-**مستوى أداء الممثل.**

الفصل الثاني: الأيديولوجيا وسيرورة التدلال في السرد

-مقاربة تحول السرد الروائي إلى سرد سينمائي-

2-1- المبحث الأول: الدلالة وإنتاج المعنى في السرد (مقاربة نظرية)

مدخل:

نحاول في هذا الجزء من الدراسة البحث في مجال سردي يمكن أن نسميه بالبحث في السرد المرحلي، يتعلق بالبحث في أسس تشكيل الأيديولوجيا في علاقاتها بسيرورة التدلال في السرد السينمائي، وذلك على اعتبار أننا سنقوم بتتبع مسار التشكيل الأيديولوجي في علاقته بالتسنينات السردية، وتوصيف تلك العلاقة في تحولها إلى تسنينات من نوع آخر هي تسنينات ايقونية/حركية (سينمائية) وفي مستوى تواصلي آخر ومخالف تماما لمستوى التسريد الروائي على اعتبار نمط التواصل وهو هنا المشاهدة السينمائية.

البحث هنا يتأسس في إطار عمل سيميائي لمقاربة سيرورة تشكيل لغوي- لغة سردية ولغة سينمائية- ينطلق من النص الروائي كخلفية قارة في مستواها السردي، قابلة للتمحور حول عناصر لغوية قارة(هنا تدخل بنى السرد الروائي من شخصيات وزمان ومكان بقوة في المقاربة السيميائية)، ثم نقوم بمقاربة سيميائية للتشكيل الأيديولوجي للغة السينمائية (مقاربة ذات العناصر في شكلها الجديد) أي قراءة التشكيل الأيديولوجي الذي يسيطر على حركية الشخصية مثلا في تقديمها لنمط الأفكار وفي محاولتها تحديد سيرورة التدلال وتنميط شكل القراءة/المشاهدة والتأويل، مع التأكيد على أن ذلك لا يتم في النص الجديد (السينمائي) عبر ما يقدمه الكاتب السردي أو يقدمه النص في مرحلة الإنتاج؛ بل تتداخل عناصر إنشاء أخرى هي في النص الجديد بنفس مستوى الكاتب والنص وهي

الأدوار التمثيلية والأيقونات وعناصر سينمائية كالحركة والإضاءة وغيرها مما نفصله في مراحل الدراسة.

يستلزم عملية فهم نمط التشكيل الأيديولوجي في النص الجديد (السينمائي) تحديد إطار الاشتغال التطبيقي أساسا على اعتبار أن ذات النمط يخضع لمجموعة واسعة من التسنينات السردية وغير السردية ويصبح من غير الممكن تأطير عملية الفهم، إلا بوضع مخطط يجمع إليه الآليات المشتركة التي تظهر على مستويات مختلفة من النص الجديد، ومن أجل بلوغ هذا الهدف اعتمدنا –في الجانب التطبيقي– على آليات مقارنة على مستويات كثيرة؛ حيث اخترنا –كنموذج دراسة–الاشتغال على عنصر سردي عمدة في النصين (الرواية والفيلم السينمائي) وهو عنصر الشخصية منطلقين من فكرة أساسها أن الشخصية في السرد تكوّن أفكارها وميزاتها وتُنشئ أيديولوجيتها في النص السردي بطريقة جدلية؛ فنجدها تسير على النمط الأيديولوجي الذي يهيمن على التشكيل السردي من جهة، ومن جهة أخرى تحاول الثورة على النمط الأيديولوجي الذي يجمع إليه كل العناصر السردية في الحيلولة دون انفلات عرى التأويل. أما في النص الجديد (الفيلم) فإن الشخصية عنصر فارق لأنها تؤكد التشكيل الأيديولوجي بالضرورة عندما نجدها تعتمد على الممثل ليس في الآداء فقط ولكن في الإضافة والتأكيد، فنجد كثيرا من الأفلام التي اشتقت من نصوص روائية تاريخية مثلا قامت بتأكيد نمط الأفكار الروائية بما تملكه

الشخصية من قدرة فائقة على الإضافة وللسمة الغالبة عليها وهي أساسا الانتشار الجماهيري.

إن المقاربة التي نقوم بها في هذا الجزء من الدراسة لاتعدو أن تكون محاولة توصيف وفهم التشكيل الأيديولوجي الذي يعتمد على سيرورة منفتحة من النص إلى خارجه ثم إليه في جدلية غير منتهية، ومقاربة التشكيل الأيديولوجي للغة السينمائية المنطلق مما انفتح به النص السردي وتقديم إشارات عن مجمل العناصر التي تدخل في التشكيل وفي رسم الحدود التلقياتية، كشكل من أشكال تبع سيرورة التدلال التي لا تقف عند نهاية محددة إلا لتؤسس لبداية أخرى، وهو كذلك انفتاح من نوع آخر على دلالات التشكيل الأيديولوجي الذي يجعل من النص السردي ومن النص المنبثق عنه –المتحول إلى لغة سينمائيية– في حركة دوران وانجذاب دائمة إلى التسنين الأيديولوجي المصدر والذي يمكن أن نصفه بأنه المحاولة القارة من النص ومن الكاتب لتنميط شكل القراءة وشكل المشاهدة أو لتحديد ضفاف التأويل في كلا النصين، على الرغم مما تبدو عليه العناصر السردية والسينمائية من قابليتها للانفتاح التأويلي الذي نعتبره انفتاحا (مشبوها).

في مقاربتنا لرؤية الدلالات التي تنتجها اللغة السردية عبر مراحلها (النص الروائي/السيناريو/الفيلم) سوف نعتمد على مجموعة أساسيات عبر أسئلة تتعلق بالدور الاتصالي للسينما. وهنا من المتفق عليه أن لغة السينما هي لغة اتصالية مكثفة الدلالات تشكّل خطابا ورسالة، ويتعين على السينمائي كشف مفاتيح اللغة الجديدة للجمهور عبر

مجموعة آليات تتميز بالجمع بين التقنية والتوظيف الدال، وإلا فإن العملية الاتصالية يخترقها الخلل وبالتالي يؤثر سلبا على الوظيفة الجمالية. ومنه فإن فهم اللغة أساسي لفهم الجوهر الفني للسينما.

كما نطرح في هذا الفصل أيضا سؤالا يتعلق بطبيعة اللغة، وبالمجموعة المتكلمة بها أو البيئة اللغوية؛ أي بحدود الاستيعاب وفهم الحوارات، ومن الطبيعي في هذه المرحلة التفريق بين العلامات اللغوية الاتفاقية أو الاصطلاحية conventionnel والصوريةfiguratif لأن الأمر يتعلق بوضعية المصطلحات في المجموعة اللغوية؛ فمثلا التشابه في الكلمات والاختلاف في المعنى بين مجموعتين يماثل التشابه الذي تعرفه السينما مع العالم بتفاوت في درجات التشابه. فيتعين على المشاهد-أولا-فهم أنظمة التشفير وإدراكها كما يتعين على السينمائي تقريب عمليات الفهم بتركيب اللغة الايقونية ضمن الصورة العامة للغة الجديدة فتغدو صورة الفلم مركبة من مجموعة لغات تخدم بعضها -كل لغة بخاصياتها-لتشكيل لغة أخرى متطورة من خصائصها الأساسية الانفتاح والتأويل.

وبهذا فإن الوصول إلى مرحلة إنتاج جديدة انطلاقا من تكثيف الدوال السينمائية، يمكّن من وضع أحد الأسس لفهم السينما، وعندها فقط« سنقتنع بأنها ليست بأي حال استنساخا تابعا وآليا للحياة بقدر ما هي إعادة تكوين حيوية وفعالة تنتظم فيها عناصر

التشابه والتباين في عملية معرفة الحياة»[1]. وهي العملية التي جعلت من السرد سواءا الروائي أو السينمائي يخضع لعملية تسنين أيديولوجي ضمن سيرورة إنتاج لها حدود بدئية هي المادة أو التحيين المادي الذي يقبل آليات المقاربة السيميائية، ولها حدود غير متناهية للتأويل على أن الجانب التطبيقي من هذه الدراسة يكون حول مقاربة أدوار الشخصية بين السردين الروائي والسينمائي، على أساس أننا أمام مؤلفين أو مؤلف ومخرج يحاولان تقديم الشخصية لخدمة برنامج تلقي مُؤدلج وسابق لفعل التحيين سواء عبر الفيلم أو الرواية.

2-1-1-المطلب الأول: مقاربة تحول السرد الروائي إلى سرد سينمائي

أ- مفهوم اللغة السينمائية.

يعتبر مصطلح اللغة السينمائية من المصطلحات المعاصرة، نظرا لظهور النقد السينمائي الذي رافق مجال الصورة والفلم و تكنولوجيا نقل المعلومات؛ حيث اعتمده الناقد (مارسيل مارتن) في كتابه **اللغة السينمائية**، وفيه « عكس كل المظاهر التعبيرية التي قدمتها السينما في نصف قرنها الأول»[2]. ويدل المصطلح على كثافة وغنى اللغة الخاصة على اعتبار أنها تتشكل من عناصر اقو نية (صُوَرية) متحركة تشتغل في صنع الدلالة فيها مجموعة آليات كاللون والتقطيع والوسط وزاوية الرؤية والعرض والتقديم، مع ما تتطلبه هذه الأبعاد من تموّقع معين للكاميرا في مكان ما خاص هو في حد ذاته جزءاً من

1- لوتمان يوري ، مدخل إلى سيميائية الفلم، ترجمة نبيل الدبس، وزارة الثقافة، دط، 2001، ص9.

2- الربيعي ليث عبد الكريم ، لغة السرد في الفلم المعاصر، 2009/07/03 http://www.life-in-cinema.blogspot.com

الدلالة، أضف إلى ذلك أنّ« الصوت المصاحب للصورة، هو الآخر بوصفه جزءا من المضمون، سيتم إكسابه مؤثرات صوتية خارجية متعددة الخواص الدلالية»[1].

ب- في مفهوم الصورة والإيقونة.

إن الصورة هي البنية الأساسية في اللغة السينمائية و هي إعادة إنتاج طبق الأصل، أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء. ويحيل أصل المصطلح الاشتقاقي على فكرة النسخ والمشابهة والتمثيل والمحاكاة، ويعتمد عليها كأساس وعنصر لغوي قار في اللغة السينمائية؛ حيث تعتبر« إعادة إنتاج للواقع من دون واسطة تشفير اعتباطية في غياب البعد الثالث Troisième dimension »[2]

أما في الاصطلاح السيميوطيقي فإن الصورة تنضوي تحت نوع أعم يطلق عليه مصطلح الإيقون (Icon)، « وهو يشمل العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمرجع، وهو على المشابهة والتماثل»[3] ولعل أول من قدم تعريفا مرضيا لهذا المفهوم هو السيميائي الأمريكي شارل ساندرس بورس C.S.Peirce، وذلك عبر مقارنته بمفهومين آخرين هما الرمز والقرينة (Symbole -indice). فإذا كانت العلاقة بين

1- المرجع نفسه

2 – Iberraken Mahmoud. Sémiologie du sinéma : Méthodes et analyses filmiques. Alger : OPU, 2006. P. 18

3- العماري محمد ، الصورة واللغة، مقاربة سيميوطيقية 2003/5/04، http://membres.multimania.fr/abedjabri/n13_09omari.htm

العلامة والمرجع اعتباطية في الرمز، ومعللة بواسطة المجاورة أو السببية في القرينة، – يقول ايكو– « فإن ما يخصص العلامة الايقونية هو شبهها النشوئي بالموضوع المحال عليه »1، ولا يهم –في نظر بورس– إن كانت هذه العلامة بصرية (صورة مثلا) أو سمعية. إن الأمر يتعلق بتحديد مجال التعريف الذي تنتمي إليه الصورة، ومجموعة الأطروحات التي عرفتها اللسانيات والسيميائيات– على اختلافها– تعترف بمزية الصورة كلغة تظهر دلالتها ضمن نسق لغوي من صنف آخر، أو من لغة بديلة أخرى (الإشارات وأنواع الإيماءات) ولكن ما هي العلاقة بين الصورة واللغة؟

أما الصورة في شكلها البسيط فهي إيقونة لا فنية؛ فلا تقبل التقسيم إلى وحدات منفصلة، أي إنها الوحدة الأصغر التي تؤسس للأنساق الدلالية من خلال التركيب أو عملية إسقاط الموضوع على المستوي، وهي العملية التي تتصل بالرؤية السيميائية للصورة ؛ أي إن الخاصية السيميائية « تأتيها من بعض قواعد الإسقاط المستعملة لإسقاط موضوع ما على المستوي »2 بحيث تكون عملية الإسقاط مؤشرا على الرؤية السيميائية للصورة وآلية هامة للكشف عن النسق الدلالي المتشكل عنها.

على الخلاف من الدوال اللسانية تنتشر دوال الإيقونة عبر فضاء الصورة، بحيث تكون الانطلاقة والأساس في تحديد دلالة العلامة، انطلاقة اختيارية، ولا يخضع الخطاب البصري إلى قواعد تركيبية صارمة. وهذا ما لا نجده في الدال اللساني الذي يعتبر ذا

---

[1]– المرجع نفسه.

[2]. لوتمان يوري ، مدخل إلى سيميائية الفلم، ص61.

طابع خطي (Linear) تظل قواعد النحو تتحكم فيه، ويحصل المعنى في الخطاب اللفظي بإعادة تركيب العناصر المفككة، في حين خطاب الصورة تركيبي، « لا يقبل التقطيع إلى عناصر صغرى مستقلة، بحيث تبدو الصورة ككتلة تختزن في بنياتها دلالات لا تتجزأ، وهو ما يكسبها طاقة إبلاغية لا تضاهى»1. تقوم أيضا العلامة اللسانية على الاعتباطية بين الدال والمرجع بينما تقوم الصورة على عنصر المشابهة والتمثيل وهذا ما يجعل النظام اللساني مشفرا بالغ التعقيد بينما الصورة تبدو نقلا للواقع، بكل طبيعيته.

لقد عرف هذا التعايش بين الصورة واللغة منذ ظهرت الكتابة، وشهدت العلاقة بينهما تلازما، وتطورت بتطور أشكال التواصل، الاجتماعية وغيرها من المجالات وصارت اللغة –ممثلة في التعليق الكتابي أو الشفوي على الصور الاشهارية مثلا – أكثر انتشارا في العصر الحديث، وصارت العلاقة بينهما أكثر جدلا منها في وقت آخر من حيث القيمة التي تضيفها اللغة (كتابة أو مشافهة) إلى الصورة (ثابتة أو متحركة).

إنّ اقتران الكلمة أو القول بالصورة يعطي دلالة مميزة عن دلالتهما منفصلتين، إنها دلالة إضافية وموسعة؛ فـــ« الصورة لا تقول شيئا بلا كلمة"الفعل" والفعل يكون أكثر إثارة إذا كان مرئيا »[2].

---

[1]– لوتمان يوري ، مدخل إلى سيميائية الفلم، ص61.

[2]– Lehingue Patrick, Le discours Giscardien, discours et idéologie CURAP ? Université de Picardie, France 1980, p158.

كما يطرح السيميائي الفرنسي بارث Barthes وجهة نظره في هذه القضية بالتأكيد على الوظيفة التي تؤديها الكتابة المصاحبة للصورة، وهي في نظره صيغة متكاملة ؛ بحيث تؤسس الكتابة للنسق الدلالي الذي لا يتشكل من العلامة اللغوية فقط بل ينظاف إلى ما تقدمه دلالة الصورة ليؤسسا معا دلالة جديدة قد تختلف وتتناقض أو تتوافق مع دلالتهما منفصلتين، وهو يرى أن الكتابة في علاقتها بالصورة تتشكل عبر وظيفتين[1]:

ـ وظيفة الترسيخ (Ancrage): الصورة متعددة الدلالات لا تقرب المعنى إلا من خلال النص اللغوي الذي يوجه إدراك المتلقي بحيث يحدده مجاله التأويلي، وأكثر ما تشيع هذه الوظيفة في الصور الثابتة كالصور الفوتوغرافية الصحفية والملصقات الإشهارية.

ـ وظيفة التدعيم (relais): النص اللغوي يضيف دلالات جديدة للصورة تكون مدلولاتهما تتكامل وتنصهر في إطار وحدة أكبر قد تكون هي الحكاية في الشريط السينمائي مثلا، وتندر هذه الوظيفة في الصور الثابتة، لكنها شائعة في الصور المتحركة كالفيلم السينمائي والتلفزي والرسوم المتحركة وغيرها.

تتجاور الوظيفتان وتتناوبان في مختلف النصوص الثابتة والمتحركة، إلا أنهما يحققان الدلالة « فطغيان التدعيم على الترسيخ معناه أن المتلقي ملزم بمعرفة اللسان

---

[1]– ينظر بالتفصيل : العماري محمد، الصورة واللغة،، مقاربة سيميوطيقية، 2003/05/04
http://membres.multimania.fr/abedjabri/n13_09omari.htm

لإدراك فحوى الرسالة، في حين أن طغيان الترسيخ معناه أن الملفوظ قائم على الحشو، وأن جهل المتلقي باللغة قد لا يحرمه من استيعاب دلالة الصورة »[1].

ما تزال العلاقة بين اللغة والصورة في جدل مستمر، نظرا لطغيان الإيقونة، وما زالت الدراسات الايقونية في بناء مناهجها أسوة بالدراسات اللسانية، وإذا كانت اللغة السينمائية نظاما يحقق التواصل، فإن العلامات السينمائية تعتبر علامات لغوية في الإطار العام الذي قدّمه عالم اللغة السويسري De saussure والذي يعرّف النظام اللغوي بأنه نظام تواصلي، ذو وظيفة اجتماعية يتكون من عناصر علاماتية تشترك مع السينما في خاصية الانفتاح الدلالي وقابلية التأويل. وباعتبار السينما لغة يعتبر محكيها سردا، وتصبح الصورة أو الإيقونة العمدة و الأساس في معجمها son lexique وتؤدي دور الوحدات المعجمية (المفرداتية).

إن علاقة الدال بالمدلول في لغة السينما تختلف تماما من حيث الدلالة نظرا لتنوع أشكال الدال وهو ما يفسر تجسيد الكلمة في الذهن بواسطة الصورة. ويمكن تحديد بعض خصائص معجم اللغة السينمائية من خلال تقديم مقارنات بين معجم اللغة الايقونية أي اللسان الخاص (السينمائي) وبين معجم اللسان الطبيعي؛ أو بين الكلمة والصورة كوحدة معجمية:

---

[1]- المرجع نفسه.

- الصورة في الفيلم وحدة بنيوية ذات منطق داخلي. إنها عالم من العلاقات الداخلية تحقق من خلال ترتيبها نسقا خاصا « يقوم على أساس الارتقاء من الحقيقة الفيزيائية المجردة إلى المعنى التام»[1] وبواسطة تآزر الصور وفق منطق خاص، يتشكل بناء فني متكامل وليس مجرّد إطار شكلي.

- الكلمة في اللسان الطبيعي تحدّد موضوعا أو زمرة groupe أي صنف من المواضيع.

- الكلمة في اللسان الخاص تصور مواضيع واقعية، أو لسان خاص بالوصف description أو لسان واصف أو اصطناعي métalangue لأن المرء يظل بعيدا عن إدراك المجرّد، كلمة عصفور مثلا أو غراب تعدّ كلمة لكن العلامة الايقونية لها أكسبتها صفة ملموسة. الأمر الذي يفسر صعوبة مهمة إيجاد لغة مجرّدة منذ ظهور فن النحت والرسم. ولكن في التصوير الفوتوغرافي يظهر الأمر أكثر تميزا في نقل المجرّد، لأن عدسة التصوير مجبرة على التقاط كل ما تراه، عكس الفنون الأخرى التي تختزل بعض التفصيلات مثل الرسم، الكاريكاتير.. وهذا هو العامل الرئيسي الذي يوفر إمكانية انتزاع العلامة السينمائية وفصلها عن دلالتها المادية المباشر، وبالتالي تحويلها إلى علامة ذات مضمون أكثر شمولية، وبسبب اقتران الصورة بالتجريد« فقد أتيحت مساحة واسعة للمبدع لأن يولد صورا تتخذ تسميات متعددة مثل: الصورة البصرية والسمعية والذوقية

---

[1]- علوان طاهر ، شعرية السرد السينمائي، مجلة سينما، 2003/05/04،
http://dimension4future.blogspot.com/2007/09/blog-post.html

والحركية والشمّية»[1]. ومنه فإن اللقطات أو مواضيع السينما تشكّل لغة مجازية ويعمل المونتاج على خلق لغة جديدة بواسطة تقنياته الإبداعية؛ حيث يعتبر « المسئول على جعل السينما لغة أو نظام لسانيا خاصا محددا بسمات لسانية معينة»[2]

- تمتلك السينما كقصة، وسيلة التكرار التي تعد مألوفة في النص الكلمي ونادرة في الرسم التصويري، وهي الخاصية المميزة والمثيرة، لأن التكرار في السينما يُبعد الشيء عن دلالته المباشرة إلى دلالته المجازية.

- إن طبيعة السينما الفردية تجعل (وجهة النظر) Point de vue التي تكتسب أهمية خاصة عند التحويل السينمائي من حيث كونها مبدأ لبناء النص « تبدو من الصنف الذي نراه في الرواية لا في ذلك الذي نراه في الرسم » [3] والحوار الكلامي في السينما يعد عنصرا موازيا للحوار في العمل الروائي أو في المسرح. والقصة السردية في الرواية هي القصة السينمائية التي تبنى عبر تسلسل اللقطات السينمائية وترابطها، ويتولد المعنى من خلال الدلالة السمعية بالتباينات الصوتية الحوارية « إذ تحمّل الجمل الحوارية بإشارات ورموز ظاهرة مباشرة وأخرى سيجري الكشف عنها لاحقا».[4] ومنه فإن وجهة النظر في اللغة السينمائية تتكثف بعناصر دلالية عبرلغوية، هي الدلالة السمعية والبصرية والحركية.

---

[1]- المرجع نفسه.

[2]- قدور عبد الله ثاني ، سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دت، دط، ص263.

[3]. لوتمان يوري ، مدخل إلى سيميائية الفلم، ص 78.

[4]. علوان طاهر ، شعرية السرد السينمائي، ص129.

ت-خصائص اللغة السينمائية.

إن كل صورة تعرض على الشاشة تشكل علامة رمزية Symboliques، أو كنائية Métonymiques، أو مجازية Métaphoriques وهذه الأشكال هي المنطلق في قراءة العلامة اللغوية قراءة سيميائية.

- إن تشكيل الوحدات السيميائية في لغة السينما قد لا يظهر من خلال عناصر أو لقطات منفردة؛ وإنما تتكون الوحدة السيميائية من مجموعة لقطات أو سلسلة مصغرة (ماكروية) ومن خلالها تتشكل وحدات سيميائية كبرى. وهنا تطرح مشكلة أساس في السينما وهي ربط وتأليف الوحدات الصغرى بحيث تشكل وحدات دلالية متضمنة الكادر السينمائي، وتعرف العملية الدلالية هنا بـــ(عملية التكوين) وتُعنى بوضع كل تفاصيل أو عناصر المنظر في علاقة متآلفة تشكل توازنا للمتفرج، وتسهم في خلق إحساسه الجمالي وجذب انتباهه، ويشمل التكوين(الشكل ومراعاة الخطوط المكونة للأشكال، والتوزيع المناسب للضوء والظل والألوان والتوزيع المتوازن للعناصر المرئية، والإيقاع، وكل ذلك يسهم في إحداث الأثر الدرامي للمشهد)[1]. ونلاحظ هنا أن وظائفه متعلقة بالمتفرج أساسا بحيث توفر له حالات التوازن الشعورية.

---

[1]- موسوعة المقاتل، الفيلم السينمائي، 2000/12/02،
http://www.moqatel.com/openshare/Behoth/Fenon-Elam/Founoun/sec052

- إن العبارة المألوفة (السينما تخاطبنا) تشير إلى خاصية جد مهمة في السرد السينمائي وعلاقته بالعالم وهي خاصية الانزياح؛ حيث يمثل المتفرج حلقة الوصل ما بين الإدراك الخارجي (أي العالم الواقعي) وبين الإدراك الجديد للعالم من خلال السينما. ومن ثم يتعين تحليل الإيقونة عبر مستويين أولا بمقابلتها بمثيلاتها في الواقع ثم بشبيهاتها في مستوى الإدراك الجديد .

- إن خاصية الانزياح في السرد السينمائي هي مجال التحليل اللغوي السيميائي، فعندما نأخذ مثلا خطابا ما وليكن ملفوظ شخصية. ندرك أنه موجود قبلا ولكن عند التركيب الإيقوني (إضاءة، صوت، صورة الشخصية..) تتشكل وحدة سيميائية للعلامة اللغوية، وينتج تأثير الفيلم بواسطة الصور الظاهرة على الشاشة، والتي « ترتبط بالصور المخزونة في ذاكرة المشاهد، ومع ذلك الترابط أو الرصف تنشأ عواطف الدهشة أو البهجة أو الحزن » [1] فمن خلال الوحدات السيميائية المتشكلة، تنزاح الدلالة عن العالم الخارجي بغض النظر عن صورة الانزياح(توافق أو تشويه..) التي تمثل صورة رسالة سميائية في مستوى تحليل أعلى (سيميو–ثقافي)*.

- عملية التدلال في السرد السينمائي تخضع منطقيا لسيرورة التطور التكنلوجي لآليات السينماتوغراف؛ لان تطور الأخير يقدم دوالا جديدة تعمل بفاعلية في

---

[1]- علوان طاهر ، شعرية السرد السينمائي ، ص131.

*- دعا مخرجان دانماركيان هما **لارس ترابر وتوماس فنتربيرغ** في جمعية Dogma95 إلى نبذ عملية الانزياح والتشويه والإضافة والتزام المخرج –عبر مجموعة قواعد– بنقل الفلم ن غير تقنيات والقصد من ذلكرسم العالم الواقعي بأنة. وهي دعوة قيدت المخرج انظر حسام الحلوة،مجلة الشرق الأوسط، عدد مايو 2004.

عملية الانزياح. ويظهر ذلك جليا من خلال تتبع مسيرة السينما منذ السينما الصامتة التي لم تتقبل بسهولة فكرة الصوت كآلية فنية للسينما حيث اعتبره بعض المهتمين في ثلاثينيات القرن الماضي (ثرثرة زائدة للسينما)، إلى التطور المستمر والمتسارع لصناعة الصورة والكاميرا وتقنيات اللون والإضاءة التي تعتبر من المقاييس الفاصلة في تصنيف المخرجين.

-إن مستويات اللغة السينمائية (تصوير/حركات/ صوت/ لون/ إضاءة/ كتابة...) يمكن أن تكون عناصر لغوية بالمعنى الحقيقي، شريطة أن« تأخذ مكانتها في سياق النص لا بصورة آلية بل مقرونة بدلالة معينة...ويمكن أن نستكشف من استخدامها أو رفض استخدامها ترتيبا، إيقاعا، قابلا للتمييز بسهولة »[1].

- يشكّل تنوع عناصر اللغة السينمائية فاعلية جمالية فنية، وتكوّن مجموعة من العلامات المتكررة التي تقبل التمثيل في كل مستوى، الأمر الذي يمكّن الدارس من قراءتها قراءة سيميائية تعتمد على تقطيع الوحدات الكبرى إلى وحدات منفصلة؛ حيث« لا توجد وحدات منفصلة لا توجد علامات»[2]. وهنا لا بد من محاولة تحديد أسلوب السرد السينمائي المنبني على أسس التحليل وتقطيع المقاطع الدلالية المتكونة أساسا من فعالية و جماليات المونتاج.

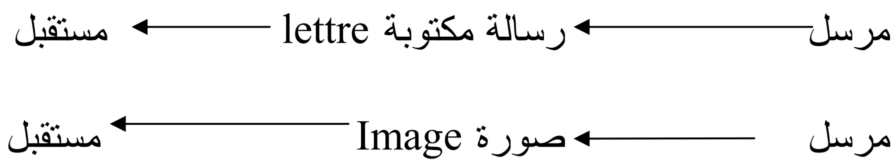
ث-أسلوب السرد السينمائي.

---

[1]- لوتمان يوري ، مدخل إلى سيميائية الفلم، ص57.

[2]-المرجع نفسه، ص 60.

يمكن البدء في تحديد هوية السرد السينمائي باعتماد أساس منطقي يُعرّف لغة السرد على أنها تواصلية بالدرجة الأولى؛ وبالتالي فلا بد من مقابلة عملية الاتصال المعروفة في الدرس ألألسني بخطاطة اتصال موازية لها في السينما، حيث خطاطة الدرس الألسني كما أوردها(رومان جاكوبسون) تقتضي –لتأمين عملية الاتصال– وجود مرسل، مرسل إليه، رسالة، والشكل التالي يوضح ذلك:



إنّ علاقات التشابه بين خطاطة الاتصال اللغوية ومثيلتها السينمائية تعرف بعض الاختلاف في تحليل وتقسيم بنيات الرسالة والصورة؛ حيث إنه في الخطاطة الأولى تقسم الرسالة إلى وحدات منفصلة تمثل علامات لغوية تتآلف في سلاسل مكروية عبر مستويات تركيبية مختلفة على صعيد اللسان والخطاب.

أما الصورة كإيقونة لا فنية _أي بشكلها البسيط_ فلا تقبل التقسيم إلى وحدات منفصلة « وتأتيها الخاصية السيميائية من بعض قواعد الإسقاط المستعملة لإسقاط موضوع ما على المستوي»[1]. إن الأمر إذن يتعلق برؤية سيميائية للصورة.

في الخطاطة الأولى النص مشكّل من مجموعة علامات سابقة لوجود النص، أما في الخطاطة الثانية (السينما) فإن العلامة تكون متطابقة أو لاحقة للنص مما يفسر وجود سيرورة مختلفة لإنتاج الدلالة في السرد السينمائي. ويتعلق أسلوب السرد السينمائي

[1]. لوتمان يوري ، مدخل إلى سيميائية الفلم، ص62.

بالإدراك القبلي والبعدي من خلال رؤية سيميائية للصورة في الفيلم ونظيرتها العلامة في النص، وكلاهما يشكل أساسا رسالة تكوّن أجزاؤها تفاعلا يكثّف دلالات الوحدة الايقونية في مستوى أكبر يدرج خارج إطار السينما وليكن مثلا سياق ثقافي معين أو اتجاهات سينمائية في فترة ما.

وإذا كانت السينما الحديثة بخاصة تعتبر الكلمة مكون إلزامي للقص السينمائي، فيمكن هنا تعريف السينما بأنها « تركيب لاتجاهين سرديين الأول صوري والثاني كلمي»[1]. إننا أمام نمطين سرديين في السينما يتداخلان أو يقتربان من بعضهما البعض على الرغم من أنهما نظامين سيميائيين مختلفين تماما يمكن أن تؤدي فيه الكلمة وظيفة صورية.

إذا أغفلنا مثلا ما يكتب عن فيلم ما (مقالات، كتب...) فإننا نرى في الفيلم إيقونات دالة عليه، مثل أن نرى شخصية يحمل كتابا ما فإن مدلول الإيقونة/الكتاب لا يقتصر فقط على هوية المؤلف والعنوان ودار النشر، بل يختزل مجموعة من الكلمات والنصوص في منحى أو في سياق أكبر من الفيلم. وبهذا يمكن القول إن الصورة–التي هي الأساس في السرد السينمائي–أشمل من الكلمة في سيرورة التدلال، والأمر نفسه مع الكلمة المنطوقة أو الكلام الصوتي؛ حيث بإمكانه أن ينطبع بطابع الأيقونة إذا تماهى مع المؤثرات السينمائية الأخرى. ويصح العكس أيضا بالنسبة للصورة التي تكتسب خصائص وسمات

---

[1]. لوتمان يوري ، مدخل إلى سيميائية الفلم، ص. 63.

العلامة الكلمية، من خلال ترجمة الكلمات إلى أشياء أي تحديد المجرد وتجسيده، والتلاعب بالصور بحيث تعطي مجازات وكنايات.

من بين خصائص أسلوب السرد السينمائي، خاصية(الازدواجية bilinguisme النموذجية) فيمكن لرسالة ما أن تنتقل في آن واحد بتفاعل مجموعة ايقونات عاملة في إنتاج الدلالة، وهذا ما نجده عند الممثل الذي يتتبع الخطاب المنطوق بإيقونات« ايماءات مثلا»[1].ودراسة التركيب السينمائي الفني أو المونتاج خاصية مميزة ضرورية في تحليل الخطابات الفيلمية، كما أن الخطابات المنطوقة والمكتوبة ضرورية في دراسة خطابات القصة أو السيناريو، والسرد السمعبصري تحكمه منظومة سردية دالة و« تحكم دلالاته وإحالاته الرمزية، فالترابطات البصرية عبر تقنية المونتاج تتيح احتمالات متعددة لتمثل النسق وإدراك بناه»[2] وهو الأمر الذي بواسطة تفكيكه نقرأ سيرورة الدلالة من النص السردي الروائي إلى النص السردي الايقوني/السينمائي.

ج-إنتاج المعنى في السينما (الدلالة السينمائية).

قبل التطرق إلى عملية أو سيرورة إنتاج المعنى بين الفيلم وبين الفنون الأخرى، نتطرق إلى أهم وجهات النظر التي تطرقت إلى العلاقة بينه وبين الرواية كشكل أدبي وعالم كثيف الدلالات استقت منه السينما وما زالت تعتبره أهم مصادر الحكي، فالعلاقة بينهما« وثيقة بدأت مع السنوات الأولى من ظهور السينما عندما بدأت الأفلام تفكر

---

[1]- علوان طاهر ، شعرية السرد السينمائي، 132.

[2]- عبد مسلم طاهر ، السيناريو من الشكل الأدبي إلى النوع السينمائي، 2005/08/04، http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=print&sid=10672

وتعتمد على الكثير من الروايات العالمية خاصة مع المخرج **جورج ميليس**»[1]؛ حيث عرفت مجموعة من الروايات العالمية من مختلف اللغات ظهورا سينمائيا مثل (الجريمة والعقاب) **لدستويفسكي**، (الشيخ والبحر) **لهمنغواي**(اوليفر تويست)**لديكنز**، ومن الروايات العربية (عرس الزين) الطيب صالح، (الثلاثية) نجيب محفوظ، (الدار الكبيرة) **محمد ديب**،(العصا والعفيون)**مولود معمري**، (عمارة يعقوبيان)**الأسواني**..ألخ وغيرها كثير جدا من الروايات التي تحولت صياغتها إلى حكي مرئي. ويمكن تمييز ثلاث أهم وجهات النظر حول العلاقة بين الرواية والفيلم السينمائي:

أ-يؤكد أصحاب وجهة النظر الأولى على أن يكون الفيلم أمينا على كل تفاصيل الرواية، بمعنى أن الفيلم قراءة مرئية للرواية، ويطرح ذلك إشكالية طول الفيلم حيث لا يحبذ أصحاب الاتجاه الاختصار والاختزال في أحداث الرواية لأنه إخلال بقصديتها، ويستشهدون بفيلم(هوى وكبرياء) للمخرج **جون أوستن**، ويُعاب على أصحاب الاتجاه إهمال خصوصية السينما وميزاتها الجمالية.

ب- تؤكد وجهة النظر هذه على خصوصية اللغة السينمائية التي تعتمد العلامة الايقونية، واستقلالها عن السرد الروائي الذي يعتمد على العلامة الكلمية، ويدافع أصحاب الاتجاه عن المخرج الذي يعيش تجربته الشعورية المنعكسة في الصياغة الجديدة للرواية، ولا يرون ضرورة أن يكون الفيلم ترجمة لوجهة نظر شخص آخر فللمخرج حق القراءة

---

[1]- النويري عماد ، العلاقة بين الرواية والفيلم،
http://cinematechhaddad.com/cinematech/cinematech_special/cinematech_special_f.htm
،2005/08/04

الذاتية وصياغة العنوان، مثل رواية(قلب الظلام) **لجوزيف كونراد** التي أعاد صياغتها الفيلمية **فرانس فورد كوبولا** تحت عنوان آخر وهو (الرؤية الآن).

ت- تعتمد وجهة النظر هذه على الرؤية المعاصرة الداعية إلى وحدة الفنون وتلاحم أشكالها من أجل تقديم رؤية عاكسة للعصر، حيث تنعكس تناقضاته وتحولاته على أنواع وأشكال الفن. وتحاول هذه الرؤية الجمع بين الرؤيتين السابقتين من خلال التأكيد على أن تحويل الرواية إلى فيلم، يضيف إلى عالمها إشارات جمالية بتفعيل أدواته وأساليبه المعتمدة على الصورة البصرية، كما ترى أن الفيلم يُعد واسطة جمالية من خلال القراءات المتعددة له التي تعتبر واسطة تلقي أفضل وأسهل للرواية.

إضافة إلى وجهات النظر السابقة المختلفة في محاولة تأسيس حدود علاقة الفيلم السينمائي بالرواية ارتفعت بعض الأصوات النقدية الداعية إلى ضرورة فصل السينما عن الأدب وعن الفنون جميعا، بصفتها ذات خصوصيات مختلفة وهي الآن بصدد البحث أبجديات لغتها، ومن المؤسسين لهذا الاتجاه المخرج الروسي **تاركوفسكي**، والايطالي **فيديركو فيلليني**، والفرنسي **الان رينيه**، والسويدي **انجمار ببرجمان** والاسباني **بيدرو المادوفار**.

و لعل محاولات البحث في علاقة الرواية بالسينما تطرح إشكالية غاية في الأهمية تتعلق بمدى التزام المخرج في صياغة الفيلم بمحكي الرواية ومساحة التقارب في الرؤية الفنية، فقد يرى المؤلف أن الفيلم لا يعكس ما ذهب إليه في الرواية مثل ما حدث لرواية

فرانز كافكا في (المسخ) حيث لم يتقبل النقاد رؤية المخرج **دوفراك** السينمائية لها عام1975عندما جعل المسخ عبارة عن صرصور كبير وهو ما لم يقصده كافكا. إلى جانب ذلك فإن علاقة الرواية بالفيلم تطرح أيضا قضية حرية التعبير وعلاقة السينما بالسلطة، وتطرح أسئلة حول هامش الحرية واستقلالية السينما في معالجة قضايا دينية سياسية وفكرية واجتماعية وفتح ملفات الطابوهات والمحرمات. كما تطرح العلاقة أيضا قضية اللغة من لغة الرواية إلى لغة يومية ومسؤولية اختبار التعابير الدالة.

إن سيرورة إنتاج المعنى لا بد أن تمر عبر قناة شكل فني خاص هو **السيناريو** الذي يعتبر النص الوسيط بين الشكل المروي والشكل الفيلمي؛ حيث تطرح إشكالية الانتماء والتعريف وإشكالية النوع الأدبي، وإذا كانت الشيفرات والعلامات في الرواية تتغلغل في شبكة المرويات، فان شيفرات السيناريو تتغلغل في شبكة التعبير الظاهري المباشر بمعني أن السيناريو « يقوم علي سلسلة من آليات الإحالة من نسيج النص الروائي وشكله الثنائي (المقروء /المتخيل) الي شكله الثلاثي (المرئي /المسموع / المتحرك)، ونقصد بالمتحرك توفر عنصر الحركة من خلال حركة الشخصيات وحركات آلة التصوير الكثيرة والمتنوعة وحركات الأشياء داخل إطار الصورة»[1] فالسيناريو إذن مرحلة جوهرية فاعلة في عملية التحويل، لذلك عندما سئل المخرج الشهير **ألفرد ايتشكوك** : هل هنالك معادلة مضمونة لنجاح الفيلم أو سر نجاح الفيلم السينمائي أجاب: السيناريو ثم السيناريو ثم السيناريو، ولقد كانت أرقى تجليات الصورة المرئية مع الأفلام التي

[1]– عبد مسلم طاهر ، مشاهد – السيناريو من الشكل الأدبي إلى النوع السينمائي.

تمكنت من التفكيك المباشر للرواية، بمعنى الأعمال الروائية التي كانت أقرب إلى الصورة منها إلى التجريد « والأعمال الباطنية والضمنية و الداخلية وروايات تيار الوعي والهواجس النفسية الداخلية»[1].

وبما أن السيناريو هو المعالجة السينمائية للموضوع، « يستمد من قصة المؤلف، ويتم فيه تجزئة القصة إلى لقطات متسلسلة وعمل المناظر والحوار والموسيقى»[2] فهو يحاول الإبقاء على المعطيات النصية الأساس في النسيج الروائي أو روح النص، ولكنه يتجنب الانسياق وراء تداعيات الشخصيات مثلا أو نقل كل تفاصيل الحكي وإتباع متاهات السرد الروائي.إن السيناريو كنوع أدبي يعتمد على عنصر التحول الايجابي أي الإضافة إلى عالم الرواية بلباس صوري حركي. وبما أننا لسنا بصدد جمع الآراء والتعاريف للسيناريو أو للفيلم السينمائي، فإننا سنكتفي بالقدر الأساسي المتفق عليه، و ذلك لمجانبة الإشكالية التي نعالجها والمتعلقة بسيرورة إنتاج المعنى في السرد السينمائي؛ لأن أشكال كتابة السيناريو تختلف من سيناريست لآخر ومن لغة لأخرى ليبقى المهم هو وساطته بين الرواية والفيلم أي الشكل المتطور للرواية باتجاه الفيلم. وهو الذي يحدد أشكال الإيقونات الدالة التي تحتفظ بقدر من المعنى النصي، وتفتح مجال قراءات علامية من خلال تآلفها وانسجامها مع العناصر الأساسية الأخرى المكونة للدلالة السينمائية(الصورة/الصوت/الحركة). ولذلك فإننا في هذه الدراسة سنكتشف السيناريو من خلال

---

[1] –المرجع نفسه.

[2] – المقبل، مدونات البوابة ، ما المقصود بالسيناريو، 30/09/2007 http://blogs.albawaba.com/almogbil/65426/2007/09/30/74701

الفيلم –في غيابه من جهة ومن جهة أخرى لالتصاقه الشديد بالفيلم؛ لأنه« يصعب فصل شيفرة اللغة الفيلمية عن النص الفيلمي (السيناريو). ولا يمكن أن تؤسس تلك الشيفرة إلا من خلال النص فهو المهاد الأول لإطلاق الشيفرة»[1].

أما فيما يخص سيرورة إنتاج المعنى بين الفيلم وبين الرواية فإن كل ما يخص حقل السينما لا بد أنه يمتلك دلالة، أي هناك رسالة ما عبر مجموعة من عناصر التدلال، مكثفة أحيانا وبسيطة أحيانا أخرى، وتتعلق قضية إنتاج المعنى في السينما بقضية تحويل وصيغ تحويل نصوص من أشكال فنية، إلى أشكال فنية أخرى في مستويات أجناسية مغايرة.

وبالتالي فلا بد من تتبع صيغ التحويلات بين الجنسين أو مجوعة الأجناس التي تعمل تحت مجهر التحويل، كتحويل رواية إلى مسرحية أو فلم سينمائي. مع ضرورة الإشارة إلى أن صيغ التحقيق في الجنس التالي قد تتمظهر بأدوات غير لغوية، وهو عينه الأمر الذي تستخدمه السينما في تحويل عمل فني إلى صيغتها المميزة.

إنّ عملية التحويل تفترض وجود نصين أو خطابين –كأدنى حد– لكل خطاب آلياته في إنتاج الدلالة، حيث يتم التحويل بالحفاظ على الحد الأدنى للمعنى أو ما تداول عليه بروح النص– ولتكن مثلا أحداث سردية كبرى أو أساسية– ويحول إلى صيغة أدبية جديدة (السينما)التي تمتلك بدورها آليات إنتاجها الخاصة، وهي عملية ترجمة أيضا، أو ترجمة

---

[1]– عبد مسلم طاهر ، أساليب السرد في الخطاب السينمائي ، جريدة (الزمان) – العدد 2197، 25 / 08 /2005،
http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=print&sid=10672

محاكاتية أو هي « إعادة شكل المختزل في شكل مفصل وإعادة إنتاج المؤثرات الدلالية-اللغة-في أشكال مادية منسجمة مع وسائل السينما»[1]. ولكن السؤال الذي يفرض نفسه: هل كل النصوص قابلة للتحويل والتحقيق في صيغ غير لغوية وأشكال جديدة؟.

يطرح الناقد عبد اللطيف محفوظ –لأشكال التحقق الجديدة –شرط المواءمة بين النص الأصل وبين الشكل المتحقق؛ أي « التوافق الممكن بين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل النص-المصدر وبين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل النص-الهدف»[2]. ويرى بأن عددا من النصوص الروائية لا تقبل التحويل إلى عمل سينمائي؛ لأنها لا تحقق شرط المواءمة على الرغم من اشتراكهما في مادة دلالية واحدة وهي الحكاية، ويبرهن على ذلك بوجود متون حكائية يُعتمد في تقديمها على المظاهر البلاغية المبالغ فيها، فيتطلب تحويلها جهدا مضاعفا في التأويل، ويتبع شرط المواءمة إجراءين أساسيين لصحة العملية وهما التحويل والترجمة، أما التحويل فهو« نقل الصورة الدلالية متراكبة مع الصورة الشكلية المظهرة لها في النص-المصدر، وذلك باعتبار الصورة تجليا ذهنيا مخصوصا للعمل الأول في ذهن الذات القائمة بفعل التحويل »[3] بمعنى أن تكون الصورة الثانية وسيط إلزامي لحضور الصورة الأولى، أما الاختزال فهو الحصيلة الدلالية الناتجة عن سيرورة تدلالية تأويلية.

1- محفوظ عبد اللطيف ، بعض آليات تحويل النص الروائي إلى شريط سينمائي، منتدى المقة، فضاءات سردية www.elaqah.net/vb/showthread.php?p=841. 22.04.2009.

2- المرجع نفسه.

3- المرجع نفسه.

إنّ سيرورة إنتاج المعنى في السينما حلقات لا تنتهي الواحدة في مستوى إلا لتؤسس لحلقة أنتاج في مستوى أعلى؛ أي إننا أمام مجال تعريف رياضي مفتوح من الطرفين. فإذا افترضنا خطابا ما في سلسلة معينة فلا بد لدراسة آليات الإنتاج الفاعلة في صنع المعنى الجديد أن نحدّد إحداثيات النقاط في معلم مسمّى مسبقا، وكأنّ الأمر أشبه بالبحث عن تحديد هوية عناصر نصية (لسانية وأدبية) ضمن نسق دلالي يتحكم فيه خصائص ومميزات الجنس الأدبي الذي يعتبر المعلم في المستوي. لابد إذن من دراسة تأثير الوسائط الفاعلة في عملية التحويل من منظور سينمائي ثم تحديد خصائصها ومنها الانتقال في عملية المقارنة بين النمط الجديد(السينما) وبين عناصر نص المصدر، ولتكن الرواية مثلا .

إذا كانت الرواية تحتاج لوصف شخصية ما إلى مساحة سردية –مجموعة صفحات مثلا– فإن السينما كوسيط بصري يتميز بخاصية الاختزال« والانتقال السريع بين الأحداث والأزمنة والأماكن والشخصيات واختزال بعض فصول الرواية»[1] تجمع أطراف المساحة السردية في إيقونة أو إيقونات واصفة مختزلة وموازية للوصف السردي.

إن طرق استخدام تقنيات السينما أي المهارة الفنية في تشكيل المقطع، التركيب، المونتاج، يبرز قدرة الفيلم على تكوين وحدات ترابطية تهيئ حيثيات للمعنى من أجل أن يولد أو ينتج شبكة من العلاقات داخل النظام وقواعد الصورة (المدلول). هذه الأخيرة

[1]– الشاروط فراس عبد الجليل ، الرواية والسينما، مجلة الحوار المتمدن، عدد 966 ، سبتمبر 2004.
http://www.ahewar.org/quest/send.asp?aid=23910

تتشكل شروطها من وجود المعنى في سياق التعبير النصي (الدال)، وهو الذي يمكن أن نميز من خلاله المعنى الظاهر من المعنى الكامن في مستوى الشريط/الخطاب. ولأن دور السينما لا يمكن حصره في نقل الواقع أو انعكاسه بنسخ النص على الشاشة؛ فإن المونتاج والإخراج هما الفاصلين في عملية التحويل التي تحكم على النص الأصلي والنص المحوّل، أو الفيلم السينمائي الذي اكتسب بعدا جديدا من خلال الرؤية السينمائية للنص/الرواية، وتعتبر آليات المونتاج تجسيدا « بطريقة ما لمشاغلة الذاكرة بين الواقع والمتخيل»[1] وقد شدد نقاد السينما على وجوب تجسيد هذه المشاغلة من خلال رؤية إخراجية تقوم على فتح التيمات وكسر رتابة المتن الحكائي، وخلق حالات توقع عند الانتقال بين الوحدات الزمنية والمكانية والخروج من« صنمية الأداء والوظيفة إلى فعل حركي يقوم على تغيير الواقع داخل نسق الخطاب/الشريط»[2].

ثم إن استعمال وتفعيل آليات السينما يضيف إلى المعنى في المتن الحكائي ويساعد على التكثيف والاختزال، وينجز وظائف التعبير ويحقق التشاكل مع المفاهيم الأدبية في صنع الاستعارات والكنايات. وتكتسب الصورة بعدا حسيا يعنى بانتقال التأثيرات من نظام إلى آخر؛ فاستعمال الضوء مثلا لا يحيل دائما على زمن ما وإنما يحيل على معنى ما أيضا وهذا الانتقال الذي فعّلته آليات السينما«يخلق لدينا إحساس بفنية الأنساق وقدرتها

---

[1]. علي عباس خلف، النسق السردي السينمائي، 2009/04/05
http://www.adabfan.com/cinema/549.html

[2]. المرجع نفسه.

على التعبير بنفس الطاقة التي تمثلها الأنساق النصية في مواجهة التلقي من حيث تحميل الدلالة أو تشكيل المعنى المتواري بين السطور وجعلها فاعلة في رسم الملامح ذهنيا »[1].

ومما سبق فإن كل مشهد من مشاهد الفيلم يمثل لوحة نصية يتمثل فيها البعد الفلسفي والتأويلي ويراعى فيه دور الإخراج، التأليف والتلقي، ولدراسة إنتاج المعنى ورصد سيرورة الإنتاج في السينما –تطبيقيا–نفترض السينما نقطة بدء، يليها الانطلاق من الانطباع البسيط الذي يتحقق عند بدء العرض إلى تشكل شخصية افتراضية (مكتملة) عند المتفرج بانتهاء العرض، هذا التشكيل الأخير يعتبر إضافة لشخصية المتفرج ولنقل أنها إضافة ثقافية مثلا.

تعتبر عملية رصد آليات الإنتاج وقراءتها كعلامات وتأويلها «هدف المعالجة السيميائية للفيلم السينمائي» غير أن العملية نظرا لخصوصية السينما كتحقق شامل لعناصر لغوية وغير لغوية، يستدعي معرفة بتقنيات وأدوات التحليل. ولقد وضع الناقد المتخصص **يوري لوتمان** مراحل تعلّم وفهم إنتاج المعنى كالتالي:

1– المعلومات التي تنطلق من الفيلم السينمائي ليست فقط معلومات سينمائية؛ لأن أي جزء من الرسالة (الصورة) لا بد أن يرتبط بالواقع الخارجي، وهو أساس الدلالة عليها. فمثلا صورة سلاح يعتبر بالنسبة لغير العارفين به لغزا، وهو –لارتباطه بالواقع– يعتبر معلومة غير سينمائية ويمكن لصورة فوتوغرافية مثلا أن تنقل نفس الرسالة.

---

[1]. علي عباس خلف ، النسق السردي السينمائي.

إنّ الصورة هنا تمثل علامة لواقع ما، لعصر ما، الحرب مثلا بالسيوف والخيول وطريقة اللباس تحيل مباشرة على العصر والبيئة. فالصورة في شكلها البسيط المنفصل لا تقدم دلالتها السيميائية إلا ضمن الإطار الجامع للعناصر الايقونية التي تكوّن وحدة دلالية في لغة السينما. ويمكن القول إن وسائل اللغة السينمائية هي الوحيدة القادرة على إنتاج الدلالة السينمائية.

2- يمثل الفيلم صورة لصراع أيديولوجي في زمن ما، ويرتبط بجوانب خارج حدود النص لفيلمي. فتغدو بذلك العناصر الخارج نصية عناصر دلالية يؤدي فيها الفيلم وظيفة اجتماعية، شريطة أن يكون تعبيرا صريحا للفن السينمائي؛ أي «إن يخاطب المشاهد بلغة السينما وينقل إليه معلومة ما بوسائل تخص السينما وتميزها»[1]

3- يتشكل أساس اللغة السينمائية من الإدراك البصري، فالرؤية البصرية هي القاعدة في تكوين الوعي الثقافي ورؤية العالم من خلال السينما؛ أي إنها أساس امتلاكنا السيميوثقافي للعالم Sémiotico-culturelle، ويشمل الإحساس البصري بالضرورة التمييز بين العالم خارج السينما- وسائل الفنون الصوَرية- وبين تلك التي تصنعها السينما؛ فإذا افترضنها تحول شيء ما إلى صورة مرئية تجسدها مادة فنية ما فإنها تتحول إلى علامة، وإدراك العلاقة اللاحقة لها -أي بعد التحويل- يفترض أنماط ثلاث للتمييز المرئي:

---

[1]. لوتمان يوري ، مدخل إلى سيميائيات الفلم، ص69.

3-1- العودة إلى الواقع وإجراء مقارنة بين الصورة المرئية وبين الصورة الظاهرة وما يتعلق بها في الواقع، وهذه مجابهة ضرورية وإلزامية.

3-2- مقارنة الصورة المرئية بصورة أخرى مكونة من نفس العناصر؛ وهذا النمط يسمح بالتعرف على ماهيات متباينة Essences وبالتالي تصنيفها في أنظمة معينة أو منهجتها Systématiser وخلق علاقة تبادلية أو تضايف corréler بينها وتحديد التشابه والتباين، وتعتبر الصورة هنا بنية كلية متماسكة ومؤلفة من مجموعة علامات تمييزية قابلة للمقارنة والمجابهة des marques différentielles .

3-3- مقارنة الصورة المرئية بنفسها في وحدة زمنية أخرى، الأمر الذي يختلف عن المقارنة السابقة أي ليس بين صور وموضوعات مختلفة وإنما بين تنويعات عن الموضوع ذاته، وهي القاعدة الأساسية للسيمياء في السينما؛ لأنّ دلالة العلامة تختلف بين بيئات تمظهرها.

على الرغم من أن الفيلم السينمائي اقتباس متن روائي بتقنيات وأدوات تفعّل عملية الاتصال والتدلال بين عناصر الرسالة، إلا أنّ السينما بفضل فعاليتها واستقلالها الفني أثرت على الرواية المعاصرة؛ فقد رأى النقاد أن الرواية استعارت من السينما الكتابة بالكاميرا أي كتابة النص بالاعتماد على الوصف السينمائي، فتصبح الرواية «مجموعة من الأحداث الموضوعية التي اختيرت بمهارة في نقل محايد للواقع ويتميز بكونه خاليا من

التعليقات»[1] ويسمى ذلك **بعين الكاميرا**، ومن تأثيرات السينما على الرواية المعاصرة استعارة الأخيرة لتقنيات المونتاج الذي أضاف لتقنياتها البنائية إمكانيات جمالية أخرى؛ حيث يتم وصل اللقطات السينمائية مع بعضها، وتسمى هذه العملية في بدايتها« بقطع اللقطات ولصقها، وتسمى في مرحلتها الأخيرة بضبط اللقطات من حيث طول كل منها ومكانها وتوقيتها»[2]. ويمكن -بعد هذا- أن نقول بأن استقلالية السينما كفن، حرره من التبعية للرواية فبعد أن طُرحت إشكالية الاقتباس وتحويل المتن الروائي من الرواية إلى الفيلم، أضحى العكس صحيحا بفضل دينامية وفعالية السينما التي أثرت على الرواية المعاصرة وتمظهرت تقنيات السينما على صفحاتها، الأمر الذي يدل على مدى تطور وخصوصية وفعالية أدوات السينما ومكانتها إلى جنب الفنون الأخرى.

نظرا لأنّ الدراسة لا يمكن أن تشمل تتبع سيرورة المعنى انطلاقا من الرواية إلى الفيلم السينمائي، لضخامة العمل وأفقية البحث، فقد ارتأينا أن نتتبع مسارا واحدا، انطلاقا من النص السردي الروائي وصولا إلى الفيلم، وهو مسار عنصر الشخصية السردية كعنصر فاعل وأساسي يتعالق مع بقية العناصر الأخرى كالزمن والمكان في الرواية، إضافة إلى أنه العمدة في العمل السينمائي بما يشكله من علامة جسدية مرئية تمكننا من قراءتها سيميائيا عبر مسارها المحدد.

2-1-2-المطلب الثاني: سيميائية الشخصية(السردية والسينمائية).

---

[1]- بدر فاطمة ، السرد السينمائي، الرواية والفنون المجاورة، 2-11-2009 ، http://almadapaper.net/paper.php?source=akbar&mlf=interpage&sid=16211

[2]- بدر فاطمة ، السرد السينمائي: الرواية والفنون المجاورة.

أ-الشخصية في السرد.

تعتبر الشخصية أهم مرتكز يتكئ عليه السرد لما عرفه الأخير من تطور ارتبط بوجهات نظر تكوينية للشخصية السردية ولعلاقاتها بالعالم، ولأن الشخصية الروائية أكثر غموضا وعصية عن التحديد النهائي، فإن الأمر يبقى متعلقا بتبني مجال تعريفي محدد يكون قطب الرحى في محاور الدراسة؛ ذلك أن الشخصية-في عالم النقد – ذات « طبيعة مطاطية جعلتها خاضعة لكثير من المقولات دون أن تستقر على واحدة»[1] فمنذ البدايات النقدية الأولى لتحديد شخوص عملية المحاكاة تعاطى النقد الأرسطي معها من حيث إن رسم صورة الشخصية ترتبط بطبيعة الأحداث، وبقيت محل ترصّد لرسم علاقتها بالعالم عبر حقب زمنية شكّل السرد فيها جسرا ربط الإنسان بالعالم عبر متخيل أدبي.

لقد عرف المجال التعريفي للشخصية الروائية تطورات في محورها الدياكرونيكي بخاصة في القرن التاسع عشر، حينما صار لها وجودها المستقل عن الحدث في علاقة عكسية للنظرة الأرسطية تجعل من بناء الأحداث أساسا لمعرفة أكثر عن الشخصية. ونظرا لتطور الرؤية للإنسان في العالم الحديث، وصعود قيمة الفرد في المجتمعات الصناعية بخاصة، فقد صارت لعبة الشخصيات الروائية ومحاولات إلقاء الضوء عليها في الأعمال الأدبية –وبخاصة الرواية– حقل تجارب تبعا لوجهات نظر مختلفة شهدها العصر الحديث اتسمت بظهور الفلسفة المادية التي أحدثت قطيعة معرفية في الفلسفة والفكر العالمي، و صار لها منظرون وفلاسفة يحللون علاقاتها بالعالم واجتهدوا في إبراز الأدوار

---

[1]- بحراوي حسن ، بنية الشكل الروائي،المركز الثقافي العربي ، بيروت /الدار البيضاء، ط1،1990، ص207.

المختلفة المميزة لها؛ فعبر رؤية جورج لوكاتش للبطل الإشكالي وتلميذه **لوسيان غولدمان** في الاتجاه التكويني ومحاولة «التأكيد على العلاقة بين البطل والعالم وجعلهما في موقع القرار بالنسبة لبنية الملحمة أو الرواية أو غيرهما من الأجناس الأخرى»[1] عرفت الشخصية في السرد الروائي وجهات نظر تحاول فهم العلاقة بين البطل والعالم وما يمثله أحدهما للآخر، وذلك لمعرفة مستويات الوعي عند الشخصية، فالمهم –عند المنظر الروائي باختين– هو وعي البطل لذاته. وليس المهم عنده شكل الشخصية الماقبلي وإنما ما يتشكل ويتطور داخل جسد السرد.

إنّ محاولة فهم الشخصية الروائية ضمن منظومة الأزمنة والأمكنة في السرد الروائي، جعل النقاد يستندون إلى مجالات معرفية في العلوم الإنسانية والتجريبية كعلم الاجتماع والعلوم الطبيعية، كان أهمها علم النفس الذي توغل في فهم الحوافز النفسية لقيام الشخصية بوظائفها عبر مسار السرد، كردود فعل لعقد كامنة فيها.

كما يخضع تحديد الشخصية الروائية إلى محتواها السيكولوجي؛ أي يُنظر إلى الشخصية كجوهر سيكولوجي، مما أوقع النقاد في حالة تنميط للتشكيل الروائي من الزاوية النفسية الضيقة، وهو الأمر الذي رفضه نقاد البنيوية بصفة مطلقة يقول تودوروف« إن اختزال الشخصية في علم النفس ليس مبررا...لقياس اعتباطية هذا التحديد فلنتذكر شخصيات الأدب القديم والقرون الوسطى أو عصر النهضة. إن علم النفس لا يوجد في

[1]. المرجع نفسه، ص 209.

الشخصيات ولا حتى في المحمولات (صفات أو أحداث)»[1] بمعنى أنه –أي علم النفس– يكون أداة من أدوات التحليل ربما لا غنى عنها ولكنه ليس الغاية في فهم وتحديد علاقة الشخصية بالعالم؛ ذلك أن الشخصية هي قبل كل شيء كائنات ورقية، ومشكلها «هو قبل كل شيء لساني؛ لأنه لا يوجد خارج الكلمات»[2] أي إننا أمام لعبة حروف وكلمات متفق عليها لتأدية وظائف داخل السرد، أو هي عبارة عن تشكيل « يرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية»[3].

أدخل البنيويون –بهذا التصور الجديد– الدرس اللساني في تحديدات الشخصية الروائية، واتصل ذلك بنسيج الوظائف المؤداة عبر مساحة السرد، ليتطور إلى التقاء الشخصية الروائية بمفهوم العلامة اللغوية عندما تتكاثف دوال متقطعة مكونة من العلامات والنعوت ومجموعة من المحمولات الدلالية المتفرقة، وتشكّل – عبر تواجدها في مستويات الخطاب– الشخصية دلاليا، ولإجراء التحليل يتعين هنا على الناقد العمل بإجراءات جديدة تعتمد على مستويات التحليل اللساني والسيميائي، من منطلق يعتبر الشخصية على اختلاف انتمائها إلى جنس أدبي ما (رواية، مسرح، حكاية،...الخ) عبارة

---

[1]– تودوروف تزفيتان ، مفاهيم سردية؛ ترجمة عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1، 2005ص73.

[2]تودوروف تزفيتان ، مفاهيم سردية، ص71.

[3]بحراوي حسن ، بنية الشكل الروائي، ص213.

عن « مورفيم فارغ في الأصل سيمتلئ تدريجيا بالدلالة كلما تقدمنا في قراءة النص»[1] وبالموازاة مع سيرورة القراءة والبناء الدلالي للشخصية في الرواية، يفترض الشيء ذاته في سيرورة العرض السينمائي فتتشكل صورة الشخصية دلاليا عبر مجموعة ايقونات تؤلف وحدات علامية، تعبُر مستوى التشكيل اللغوي إلى مستوى تشكيل أوسع، تتجمع فيه عناصر عبرلغوية في تناسق وتجاور بنيوي لآداء وظيفة دلالية للشخصية كما لعناصر السرد الأخرى كالزمان والمكان.

ب- سيميائية الشخصية السردية عند فيليب هامون.

لعل من أهم الإسهامات المتعلقة بتقديم مقاربة سيميائية للشخصية السردية تلك التي قال بها السيميائي **فيليب هامون**، وتعد دراسته للشخصية في الرواية من خلال المقاربة السيميولوجية مرحلة مهمة في مجال دراسة الشخصية الروائية، وإن كان يعتبر أن هذه المقاربة لا زالت في طور التأسيس ولا زالت في بداية مد الجسور نحو تأسيس قواعد نظرية للتنظيم الخطابي للمعنى داخل الملفوظات[2].

تحيل الشخصية -في نظر هامون- على مرجعية واقعية؛ بحيث يجعل من إدماج الشخصيات داخل ملفوظ معين (نص روائي قصصي مسرحي) يشتغل أساسا كإرساء مرجعي يحيل على النص الكبير للأيديولوجيا (الثقافة)، فقد اعتبرها علامة مثلها مثل باقي

[1] المرجع نفسه، ص213.

[2]- هامون فيليب ، سيميولوجية الشخصية السردية؛ ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام ، الرباط، دط، 1990، ص.18

العلامات الأخرى يجري لها ما يجري لغيرها أين يتحقق وجودها داخل نسق علاماتي محدد، إنها « كائن حي يمكن التأكد من وجوده في الواقع»[1] .

كما قامت مقاربة هامون على ثلاثة محاور هي: المحور المتعلق بمدلول الشخصية، المحور المتعلق بدال الشخصية، والآخر متعلق بمستويات التحليل وهذه المقاربة تختلف في منحاها عن المنحى السيكولوجي الذي اتخذته الدراسات التقليدية للشخصية على اعتبار وجودهم الفيزيقي والنفسي، ويقسّم الشخصيات إلى ثلاثة أنواع:

أ- الشخصيات المرجعية: وهي الشخصيات المعروفة لدينا الموجودة في أذهاننا من خلال النصوص التي تناولت حياة هذه الشخصيات، فهي شخصية قد سبق المعرفة بها وقد تكون أسطورية أو مجازية (المحبة مثلا) أو اجتماعية وتحيل هذه الشخصيات كلها على معنى ممتلئ وثابت حققته ثقافة ما [2]

ب- الشخصيات الإشارية: يعرفها هامون بالعلامات التي تكشف عن حدود المؤلف أو القارئ وهي شخصيات من الصعب الإمساك بها أو تحديدها لأن الكاتب لا يشير إليها بطريقة مباشرة وإنما بطريقة تمويهية فالكاتب قد يكون حاضرا بشكل قبلي وبنفس الدرجة وراء (هو) و(أنا) وراء شخصية أقل تميزا أو وراء شخصية متميزة كثيرا[3]

ج- الشخصيات الاستذكارية: يقوم هذا النوع من الشخصيات على استذكار الماضي والاستشهاد بالأسلاف، ويرى أنّ بلورة نظرية عامة للشخصيات تتم انطلاقا من مقولة

---

[1]- المرجع نفسه، ص 8.

[2]. هامون فيليب ، سيميولجيا الشخصيات الروائية، ص 8.

[3]. المرجع نفسه. ص.24

المعادلة والاستبدال والاستذكار[1]؛ أي انطلاقا من فئة الشخصيات الاستذكارية التي يكمن دورها في ربط أجزاء العمل السري.

تتخذ الشخصية عند فيليب هامون أربع مميزات، فهي لا تحيل على الإنسان فقط؛ أي إنها ليست مقولة مؤنسنة وتتسم بالشمولية فقد تحيل على أشياء مجردة أو أدوات في إطار محيطها الذي تنتمي إليه، وتتميز كذلك بارتباطها بأنساق أخرى غير لسانية كالمسرح أو السينما وهو ما نهدف إليه في هذا الفصل من البحث، والميزة الثالثة تكمن في أن القارئ يتفاعل مع الشخصية ويعيد بناءها وتشكيلها بعد أن يقوم النص بذلك، فكأن الأمر يتعلق بتفكيك وإعادة تركيب للشخصية على نمط ومستوى القراءة التي يحققها القارئ للشخصية في النص.

2-2-المبحث الثاني: الشخصية كإرغام أيديولوجي:

سيميائية الشخصية السينمائية (مقاربة تطبيقية)

2-2-1- المطلب الأول: حول تشكيل الشخصية في السرد السينمائي:

أ-بناء الشخصية بين الرواية والسينما.

لا شك أن الشخصية في الفن عموما وفي الرواية تحمل معاني مباشرة وأخرى غير مباشرة، من خلال تشكيلها العلامي المكتوب في النص السردي أو التشكيل المرئي في الفيلم السينمائي، غير أن علاقتها بالمتلقي تطرح إشكالات البناء والتحول عبر مسار السرد الروائي ومسار الفلم السينمائي، من ناحية أن الشخصية في الرواية تحمل فكرا

---

[1]. المرجع نفسه. ص.25.

وفلسفة من خلال أداة الكتابة، بينما في السينما تحمل الفعل ورد الفعل للوصول إلى المتلقي، وهي السمة التي تميزها عن تكوينها الروائي؛ فـــــــــــــــــ«الحوار أو الصمت من خارج الكادر لا يعد الحل الأمثل لبناء الشخصية قدر اعتماد صاحب العمل للفعل ورد الفعل لإخبارنا»[1] وإخبار الشخصية عن أفكارها في العمل السينمائي لا يعد كافيا إلا إذا تجلى في سلوكاتها وفي ردود أفعالها عبر مسار العمل السينمائي، في حين لا يكون ذلك أساسيا في العمل الروائي طالما يعتمد على السرد الكلمي.

تنتقل الشخصية السينمائية عبر مستويات تشكيل علامي لتكوّن–من خلال اكتساب معارف وأفكار–بناءا دلاليا متفاعلا مع عناصر العمل، شانها في ذلك شأن الشخصية في الرواية. وهذا البناء أو النسق المتشكل من عملية ربط اللقطات هو المسئول عن عملية إنتاج مستويات في المعنى، فيتلاشى المدلول المباشر على مستوى الصورة تاركا مجالا عريضا للتأويل وكشف عناصر التناص من خلال اعتبار البناء رمزا أو مؤشرا أو إحالة على أحداث غير مرتبطة مباشرة مع الفيلم.

إنّ التوظيف العلامي للشخصية السينمائية هو الأساس في نقل المعلومة؛ لذلك نجد دور الشخصية في نقل الأفكار يتطلب نمطا مميزا يتعلق بتحديد أنواع الأفعال وبناء سرد الأحداث الفلمية، بحيث تصب في خانة تبلور النسق الفكري المراد؛ فالشخصية في بداية الفلم لا تمثل إلاّ أيقونة مباشرة بتقديم مستوى واحد ين الدال والمدلول، وكأن المستوى الأول بطاقة تعريف(الشكل والهيئة والبيئة..) ثم تتدرج في حالات اللاتوازن ونشوب

---

[1]- مجيد ماهر ، البناء العلامي للشخصية السينمائية،3-7-2009 www.ahewar.org/debat/show/art

الصراع، ثم بعد ذلك تظهر كعلامة مغايرة أو متطورة عن التمظهر الأول. لكن« التحول العلامي هنا لا يقصد به التكثيف أو التضمين العلامي، بل تبدّل وتطوّر أفكار الشخصية الذي ينعكس على أفعاله؛ فما يقوم به من أفعال هو الذي يخبرنا عن أفكاره الجديدة، أو قد يكون عملية ترسيخ للأفكار»[1]، وبذلك تكون أيقونة الحركة والصور خطابا جديدا يرقى إلى الخطاب الأيديولوجي الكلمي.

ولا بد –للإشارة– أن البناء العلامي للشخصية يتعلق أيضا بالعلاقات القائمة بمحيطها؛ لأنّ النسق العلامي يتحقق بمجمل العلاقات المتداخلة سياقية أو نسقية وهي علاقات متطورة عن المستوى السطحي، تحيل المتلقي إلى معاني جديدة يثيرها الفيلم وتخرج إلى مستويات ثقافية غير خارجية، ويتحكم في كل ذلك عمليات التحوّل التي تعرفها الشخصية بحسب الرؤية الإخراجية.

ب–**الممثل في السينما.**

يعتبر الممثل في السينما حالة خاصة في بناء المشهد أو اللقطة، وأحد وسائل التعبير السينمائية، كما أن التمثيل يعتمد أساسا على «لغة الجسد المرئية»[2]، وتتأسّس على اختبار قدرة المشاركة الوجدانية بين المتفرج والممثل الذي يعمل على مسح الفرق الظاهري بينه وبين التمثيل بهدف التماهى مع الدور، وهي لغة خاصة أيضا تتفوق في كثير من الأحيان على لغة الحوار في كثافة الدلالات.

---

[1]– مجيد ماهر ، البناء العلامي للشخصية السينمائية.

[2]–موسوعة المقاتل، الفيلم السينمائي.

تتصل بلغة الجسد مجموعة لغات تبعا لتجزيء صورة الممثل وتقسيمها، كلغة العين ولغة الإيماء ولغة الملامح، وهي لغة مجازية لا محالة؛ لأنّ لكل منها خصوصيات تجعل منها علامة سيميائية معروفة مبدئيا عند المتفرجين كما في الواقع تماما، مثل أنواع الابتسامات (الدالة على التهكم أو على الأسف..) أو طريقة الهندام وتسريحة الشعر. ويمكن القول إنّ صورة الممثل تشكل انطباعا أوليا لدى المتفرج سرعان ما يتطور والبناء الصُوري خلال سيرورة العرض الزمنية لتحدث حالات نفسية تقابل الحالات الابتدائية بعلاقات الاتفاق أو التعارض أوالتناقض أوالتضاد، فنقول عندها إنّ الانطباع الذي تحدثه الصورة بدءا يتناسب طرديا و سيرورة العرض الزمنية.

يمكن دراسة الممثل في تشكيلته السينمائية الجديدة بإجراء مقارنة بينه وبين الممثل في المسرح، وبين مستويات تشكيله في الفيلم الإخباري أو الفلم اللافني(الوثائقي مثلا). وهذه الانطلاقة منطقية كون السينما نشأت متأخرة عن الفنين الآخرين، وتعتبر تطورا فنيا وخطوة ناتجة عن التقائهما:

أ- الإنسان في المسرح هو إنسان معاصر للجمهور، ومن هذه الناحية يفترض قابلية قراءته سيميائياéssence sémiotique كإحالة على الدور الذي يتقمصه، ويكون الديكور ثابتا وتابعا للممثل بحيث يتركز عليه الاهتمام أكثر.

ب- يعرض الفيلم الإخباري اللافني صورا متناوبة على الشاشة يكون الإنسان فيه بنفس مستوى الأشياء التي تظهر حوله وكأنها نماذج، وبذلك ترتقي -كعلامات- إلى نفس

مستوى الإنسان بحيث تقسّم بينهما الدلالة بالتساوي، ويمكن أن نقول العكس، ليبقى المعنى بمستوى الأنسنة والتشييء.

ج- الواقع في المسرح يمثل علامات أما في الفيلم الإخباري فتدرس العلامات على أنها واقع، وقد اعتمدت السينما على هذين التقليدين لتتميز عنهما في دور الممثل وعلاقته بالواقع.

د- تعتبر الشخصية في المسرح الحامل الرئيسي للرسالة، كون الإنسان والعالم (ديكور، إكسسوار..) يشكلان فيه مستويين للاتصال يتفاوتان في درجة الدلالة.

ه- ظهور الإنسان على الشاشة خلق لغة جديدة وأداؤه يمثل «على الصعيد السيميائي رسالة مرمزة على ثلاثة مستويات، المخرج/السلوك الحياتي/مستوى أداء الممثل»[1] نبينها كالتالي:

*- إذا تأملنا مستوى المخرج وفعاليته في تكوين رؤية الإنسان على شاشة السينما، نتناول إنشاء علاقة بين الشخصية وبين الأشياء كإحداثيات تحدّد موقعه؛ بمعنى آخر إظهار قدرة المخرج على شد انتباه الجمهور من خلال علاقة الإنسان بالأشياء المتحركة والثابتة؛ بحيث يبدو أداء الممثل أكثر فعالية، وتعبّر الحركات والإيماءات عن سرد مستمر يُبنى- في السينما - بتجميع العناصر المنفصلة في سلاسل مصغرة، تماما مثل السرد الروائي.

---

[1]- لوتمان يوري ، مدخل إلى سيميائية الفلم، ص139.

ومما يميز الإنسان في الشاشة السينمائية عنه في الرواية أو المسرح هو إعطاء أجزاء الجسم دلالة مجازية من خلال-مثلا- جذب الانتباه نحو تفاصيل المظهر الخارجي بتفعيل أدوات التصوير الرقمي مثلا أو غيرها، كإطالة لقطة أو التركيز على جزء من الجسم أو تكرار اللقطات، ولعل هذا ما يصعّب مهمة تحويل النصوص المسرحية إلى السينما إلا بالتصرّف الذي يعطي الدلالات المجازية والاستعارية قيمة لا تحيّد النص عن سياق مقصديته.

إذا احتاج المخرج –مثلا- إلى جزء معين من الجسم وليكن العينين، فالاختيار يقرّب صورة الإنسان على الشاشة إلى أقصى حد من صورته في الواقع، وهذا الضرب من الترميز encodage يميز الصورة سينمائيا عنها في المسرح؛ أي هي في السينما محمّلة بدلالات جانبية تظهر كعلامة مركبة أو بسيطة، تزيد من انفتاح الرؤية السينمائية وسيميويتها sémioticitè.

**- إنّ مستوى سلوك الممثل وعلاقته بالواقع يختلف بدوره بين السينما والمسرح، فيراعي المسرحي حدود صالة العرض ويضبط زاوية رؤيته؛ بحيث يفرض نوعا من المسرحة وجهدا كبيرا؛ لأنه يفكر بصوت عال وبنبرة معينة وطريقة خاصة في الكلام، لا يمكن أن نصفها بالواقعية تماما لاعتبار حالة التشابه التي لا تؤقى للمطابقة.

توفّر السينما- تقنيا- إمكانية أكبر لنقل السلوك الحياتي ولقراءة السلوك (حركة وإيماءة) سيميائيا، مثل بعض العلامات التي يحملها الممثل من وشم أو حركة خاصة تدل

على ثقافة معينة عند مجتمع ما، تعتبر عند غير العارفين بها لا علامة non signe قد تخرج الجمهور من الحالة التي يريدها المخرج أو حتى السيناريست أو المؤلف الأول، ويطرح ذلك إشكالية خاصة بنوعية الأفلام المدبلجة من جهة، ومن جهة أخرى تفيد- العلامات الدالة- في المثاقفة التي تطرحها السينما Interculturel في مستوى أكبر من التدليل. أما إذا ركزنا على المتفرج فإنه لا يملك -على الأقل مبدئيا- من حق إلا ما تقدمه تقنيات السينما، فـــــــــــ« زاوية الرؤية بالنسبة للمتفرج في السينما هي زاوية التقاط الكاميرا»[1].

إنّ السينما تمتلك قدرة أكبر للتمثّل السيميائي للعلاقات الحياتية أكثر منها في المسرح. تلك القدرة الفائقة التي تجعل من الممثل يؤدي دوره ويبرز خصوصية عصره، فتظهر حينئذ المفارقة الزمنية Anachronismes عكس المسرح الذي يضع ميزة العصر جانبا، مَثل ذلك اختيار أداء دور شابة جميلة يتطلب من المخرج مراعاة مقاييس جمال عصره، ولا يمكنه غير ذلك.

***- المستوى الثالث من الدلالات السيميائية لظهور الإنسان على الشاشة يتعلق بأداء الممثل في حد ذاته؛ فعلى الرغم من وجود تشابه بين طبيعة الأداء في السينما والمسرح إلا أن ما يميز السينمائي هو جانبه الحي القادر على بعث الإحساس بالخطاب، على الرغم من عدم مباشرة الجمهور؛ فمن غير الممكن استبدال الممثل السينمائي برجل شارع مثلا لتأدية دور ما؛ لأنه سوف يؤدي دورا ممسرحا بعيدا عن التلقائية. ويرى النقاد

---

[1]- موسوعة المقاتل، الفيلم السينمائي.

أنّ الإحساس بالحقيقة « يتولد عبر تناقض بنيوي في أداء الممثل السينمائي»[1]، بينما يجاذب الممثل لتأدية دوره قوتان: أحدهما محاولته تبسيط وتلقائية الأداء، والآخر نمطية استخدامات السينما، وهذا تقليد متعارف في السينما المعاصرة ومستمد منذ القديم، ويعد نوعا من الرؤية الجمالية المعاصرة منذ السينما الصامتة، والعلاقة بين النظامين في صراع دائم.

إنّ التميّز في توافق النظامين هو التفوق في الأداء السينمائي وهو ما يفسر شهرة بعض الأفلام بأسماء الممثلين الرئيسيين، وهذا الأمر يتصل أيضا بتعلق الجمهور بأداء الشخصية تعلقا ميثولوجيا، يفرض على المخرج نوعية الاختيار على الأقل من الناحية التجارية، ولعل المتحكم الوحيد في نمذجة الأداء أو تغيير التعلق الميثولوجي للجمهور بالبطل هو البطل ذاته، في تغيير النوع الفني السينمائي المعروف به مثلا.

كما أنه مما يميّز أداء الممثل في السينما عنه في المسرح، هو تنوع الظروف التي تحكم عملية خلق الفيلم، مثل التصوير المتقطع الذي يسمح بإعادة ترتيب ذاته، ويتميز بتتابع وتكثيف الشيفرات داخل الدور الواحد، الأمر الذي لا نجده عند الممثل في المسرح وحيد السيمة Monosémique.

يمكن في الأخير القول بأنّ صورة الإنسان في السينما رسالة بالغة التعقيد وتعدد المستويات الدلالية فيها، يحدد سعتها السيميائية ويفتح قراءاتها التأويلية لينفي مقولة تبليغ

---

[1]- لوتمان يوري، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص149.

الرسالة فقط؛ بل تمد المشاهد بوسائل إدراك الرسالة وتخلق جمهورا خاصا تسيره بقوتها ومسؤوليتها.

2-2-2-المطلب الثاني: سيميائية التحول للشخصية في رواية (عمارة يعقوبيان).

أ-حول (عمارة يعقوبيان) رواية وفيلم سينمائي:

عمارة يعقوبيان من تأليف طبيب الأسنان علاء الأسواني، طبعت منها تسع طبعات (2002-2006) ونشرت أولا مسلسلة في جريدة (أخبار الأدب) وبعدها كتاب من طرف مكتبة مدبولي بالقاهرة، وكتب عنها أكثر من مائتي دراسة نقدية بمختلف اللغات وتمت ترجمتها إلى الفرنسية والإنجليزية والإسبانية والإيطالية والنرويجية والألمانية والروسية، وجاري ترجمتها إلى لغات عديدة منها حتى العبرية، وكانت الرواية العربية الوحيدة التي تم اختيارها كواحدة من أهم مائة واثنتين وثلاثين رواية صدرت في العالم، في مهرجان دبلن للرواية الذي تنظمه الحكومة الإيرلندية كل عامين.

هزّت الرواية المشهد الروائي العربي منذ سنوات، وحوّلت إلى فيلم سينمائي ومسلسل تلفزيوني، وصل صداها إلى مجلس الشعب المصري الذي طالب أحد أعضائه

بمنع عرض فيلمها، الذي جسّد بطولته الممثل عادل إمام، قيل فيها الكثير، فهناك من اعتبرها رائعة روائية عربية ونقلة نوعية في السرد العربي، بينما رأى بعض النقاد أن لا أدبية لهذه الرواية[1].

لقد جاءت هذه الرواية بكل شخوصها وأبطالها وبكل ما حوته من رصد لحركة المجتمع المصري في الخمسين سنة الأخيرة (1952–2002) فلم تترك ظاهرة اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية إلا وسجلتها وتعاملت مع أسبابها. ومن المفارقات التي يصورها السرد في الرواية أنّ مجتمع الفقراء يتواجد مكانيا فوق مجتمع الأغنياء؛ أي على سطح العمارة، بينما الطبيعة تملي أن يكون العكس هو الصحيح، وقد أشار إليها الفيلم فقط دون الرواية في الحوار الدائر بين شخصية **طه** وبين صديقه المسجدي **خالد عبد الرحيم**، الذي يمثل مفتاح دخوله مجتمع الإسلاميين:

*خالد: أين تسكن يا طه.

*طه: في وسط المدينة.[2]

*خالد: إذن أنت من علية القوم.

*طه: نعم إذا كنت تقصد مجتمع السطح.

---

[1]. حوار لكمال الرياحي مع علاء الأسواني، تونس أكتوبر،2007، http://www.maktoobblog.com/search

[2]-. الأسواني علاء ، عمارة يعقوبيان، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط.7، 2005، ص50.

وصاحب هذا الحوار -في المشهد- ضحكات استهزاء، وتمثل الأخيرة علامات إضافة للمقطع الحواري، يدركها المتفرج سلفا لارتباطها بالواقع خارج الفيلم.

ب-شخصية طه بين السرد الروائي والسرد السينمائي:

إنّ الهدف من هذه المقاربة هي قراءة تحول شخصية **(طه الشاذلي)** لاعتبارها تسنينا أيديولوجيا بين شكلها في الرواية وأدوارها وبين تمظهرها في الفيلم السينمائي من خلال عمليات مقارنة بينه مشهدين الأول في النص السردي والآخر في المشهد السينمائي؛ بمعنى أننا نبحث من خلال قراءة الشخصية في دورها كإرغام أيديولوجي لبرنامج سابق لم يكن تمظهرها إلا تحيينا له، بشكل يحدّ من عملية تفاعل القارئ مع النص أو المشاهد مع الفيلم السينمائي، ويرسم تمظهرها بالطريقة التي يريدها المؤلفان **(الكاتب والمخرج)** أو بالمقصدية التي تشتغل أدوات الكتابة وأدوات السرد السينمائي على تفعيلها لخدمة المقصدية، وأدلجة فعل التلقي وللحد من التأويل إلا بما يكون داخل مجالات العالم التأويلي المُعد سلفا.

نعتمد في هذا الجزء من الدراسة على قراءة شخصية سردية في الرواية قيد الدراسة وهي شخصية **(طه الشاذلي)** ونحاول قراءتها سيميائيا، باعتبارها علامة تحقق علاقة دلالية بين أجزائها، وهي في الفيلم مكونة من: الجسد+الإيماءة+تقنيات (الضوء/الموسيقى/ الصوت) وتتوالف لتحقق وتمثل جزءا سرديا متكون بدوره من مقاطع بنائية.

يعتبر الجسد أحد الأدوات التي يوظفها الخطاب البصري لبناء إرساليته البصرية، وذلك لما يوافره من إمكانات تواصلية، وهو الأمر الذي ركزت عليه التجربة السيمولوجية في تعاملها معه باعتباره نسقا إيمائيا تواصليا، فهو يعبر عن تمثلاتنا البيولوجية والثقافية.

لا تعتبر شخصية **طه الشاذلى**(الطالب بكلية الاقتصاد، ذات القدسية في الجامعة المصرية) ثانوية في الرواية؛ بل بالعكس تعتبر -كعلامة- تجسيد لصورة الصراع القائم بين السلطة المختبئة خلف مجموعة علامات (التعذيب، شخصية كمال الفولي وكيل الوزارة...) وبين الظلم المتمظهر في صراع المجتمع الدائم مع قوت اليوم(مجتمع السطح). وربما تعتبر الشخصية الوحيدة التي تمثل الصراع الدرامي في الرواية؛ ذلك أن السرد الروائي في **عمارة يعقوبيان** لم يعتمد على الصراع بقدر ما اعتمد على سرد حكائي، لا يسمح ببناء أفق انتظار وتصادم درامي وزعزعة منظومة العلاقات الرتيبة في المجتمعين، بيد أنّ التحول الذي عرفه **طه** ونهايته غير المتوقعة، والتي صدّعت مسار الحكي بطريقة **رسالية** كثيفة الدلالات وبطريقة أيضا تفتح أفق التأويل السيميائي، في السردين الروائي والسينمائي.

عاش طه (ابن البواب) فوق سطح عمارة يعقوبيان، وهو شاب ذو بنية قوية وأخلاق مثالية، يحافظ على دينه، اجتهد في الدراسة حتى نال الثانوية العامة بتفوق، وعمل المستحيل من أجل دخول كلية الشرطة التي لم يستطع دخولها لعدم امتلاكه واسطة، يقابل صعوبة الحياة وقساوتها بالكد في العمل مع أبيه وبالاجتهاد في الدراسة

من أجل أن يصبح ذا قيمة في المجتمع. كما نجده يعمل جاهدا ليظهر بمظهر مساوي لأقرانه من أبناء الأغنياء في عمارته، يقابل استفزازاتهم بالصبر والكبرياء، أحب **بثينة السيد** التي تربت معه في غرف فوق السطوح، وكانت سنده الوحيد في مقاومة الحياة، قبل أن تنهار هي أمام تيار فقر الجارف فتتخلى عنه للبحث عن مستقبل بلا أمل مخدوع.

بعد فشل طه في الالتحاق بكلية الشرطة بالسبب الذي لا يد له فيه ولم يهضمه وهو مهنة الأب –البواب– وعدم وجود واسطة، وفشله في الاحتفاظ بحبيبته بثينة، تيقن أن لا أمل في حياة يسودها الظلم واللاعدالة. استقبل حياة الجامعة بفتور **وأمل ميت**، فلم تعد تروقه طريقة حياته، وازداد كرهه للسلطة التي حرمته من مستقبله بسبب لا يد له فيه، وحرمته من حبه بسبب الفقر الذي لم يستطع الفرار منه.

يتعرف طه على طالب متدين فيألف صداقته لاشتراكهما في نسبة كبيرة في مستوى الحياة وفي الفكر المعادي للسلطة، يأخذ هذا الطالب بيد طه إلى حياة جديدة، يكتشفها طه ويجد فيها المرتع الخصب لأفكاره وطبيعته، وتتفق معه في كرهه للسلطة والظلم، وسرعان ما تظهر عليه علامة الحياة الدينية الجديدة في مظهره و سلوكاته (قميص ولحية) ولغة الحديث التي أصبحت فصحى. يقود طه–بإيعاز من الإمام–مظاهرة تدعو للدولة الإسلامية، يلقى عليه القبض ويعذب معصوب العينين ويُهتك عرضه، الأمر الذي يوصل طه إلى نقطة اللارجوع في فكرة الانتقام من السلطة، وما يبقى يؤرقه أنه لم يستطع التعرف على الجلادين لأنه معصوب العينين. بعد الإفراج عنه يتصل بالجماعة

ويلتحق بالمعسكر الخاص بالتدريب على العمليات ضد السلطة، يتزوج بأرملة(شهيد)، وينتظر حتى يسأم الانتظار ويتلقى خبر تكليفه بعملية اغتيال بفرح كبير، ينفذ طه العملية بنجاح، ولكن بطريقته خارجا عن قانون الخطة المحكمة التي دبرتها الجماعة؛ لأنه اكتشف أن الضابط المقصود بالعملية هو الذي عذبه، وذلك عن طريق سماع صوته، فقام بالعملية من دون احتياطات الأمن وأرادها عملية انتقام انتهت بموته إلى جنب الضابط، وسنحاول في المرحلة التالية من البحث مقاربة مشهد واحد بين كل من السرد في الرواية والسرد في الفيلم السينمائي.

ت-الاختزال والإضافة : المقطع السردي/ المشهد السينمائي-الاغتيال- نموذجا.

نحاول في هذا الجزء من الدراسة تسليط الضوء على سيميائية المشهد السينمائي /المقطع السردي الاغتيال من خلال تفصيل القراءة السيميائية في كلا العنصرين السرديين، بهدف قراءة شخصية **طه** سيميائيا بين المشهد السينمائي والمقطع السردي، وبالتالي الوقوف عليها كتسنينن، وعلى اشتغالها كإرغام أيديولوجي يعمل على الحد من احتمالات التأويل و السير على خطى وحدود عالم المعنى المؤثّث مسبقا.

يعتبر المشهد السينمائي الخاص بموت طه وانتقامه من الضابط الذي عذبه في الزنزانة بواسطة(هتك العرض) المقطع السردي الأكثر إثارة والأكثر دارمية؛ ذلك أنه اعتمد على تقنية الاسترجاع الزمني التي جعلت الحدث يخرج عن إطاره المنتظر إلى

حدث أكبر وأكثر دلالة، ولنكتشف أثر تقنية الاسترجاع نقوم بتفكيك المشهد إلى أجزائه الدلالية من وجهتين من النص السردي الروائي، ثم من المشهد الفيلمي.

***–سيميائية العلامة السردية(الاغتيال):**

يغطي المقطع/ المشهد مساحة سردية بتسع صفحات، ويعتبر المقطع ما قبل الأخير في ترتيب مقاطع الرواية، وتشكل عناصره (الراوي العليم، الشخصيات، التقنية الزمنية الاسترجاع، المكان ممثلا المعسكر الاغتيال) مجموعة علامات سيميائية فاعلة في تشكيل نسق دلالي مركب، وهي كذلك إرغامات أيديولوجية منبثقة عن العالم المؤدلج عبر تفاصيل المقطع السردي (الاغتيال)؛ فكانت العناصر السالفة تسنينات بمثابة عتبات تحدّد تمفصلات العالم التأويلي من زوايا معينة هي الفضاء المكاني والفضاء الزماني، الشخصية وتقنية السرد(زاوية الرؤية).

– زاوية الرؤية:

ينطلق المقطع بآيات من سورة النساء« فليقاتل في سبيل الله الذين يشرون الحياة الدنيا بالآخرة، ومن يقتل في سبيل الله فيقتل أو يغلب فسوف نوتيه أجرا عظيما»[1] وهي آيات صلى بها الإمام صلاة الصبح إيذانا بيوم جهادي في معسكر التدريب ليشحذ الهمم، وهو مقطع إحالة مباشرة تفتح أفق التوقع للحدث الذي سيكون عملية

---

[1]– الآية 74، سورة النساء.

اغتيال لضابط المخابرات، وبصوت الراوي العليم- الذي ميّز السرد في الرواية- يسرد لنا المقطع استدعاء طه وشرح العملية التي طال انتظاره لها[1]؛ حيث ضبط الوقت(الواحدة زوالا) وتهيأت وسيلة النقل (شاحنة نقل أنابيب الغاز).

إنّ التقنية السردية (صوت الراوي المهيمن على مجريات الأحداث) اشتغلت على بناء عالم تأويلي خاص يتسم بخصوصية البناء؛ لأنّها اعتمدت على التفصيل الدقيق الذي لم يدع لفتة تأويل للمتلقي، فالراوي العليم يتتبع تفاصيل العملية الإرهابية ويمعن في التفصيل« كانت سيارة الضابط مرسيدس زرقاء طراز أواخر السبعينيات»[2]وكأنه الشخصية الإضافية المرافقة للعملية؛ بحيث تأخذ بيد القارئ لحضور الحدث ويصر هذا الراوي على لغة الجماعة –الفصحى–فنجده يستعمل كلمة **الأخ** مرافقة–في أغلب الأحيان- لأي اسم من الفرقة « ما إن دخلت السيارة إلى منطقة فيصل حتى قللت من سرعتها وأخذ الأخ عبد الشافي يرن بالمفتاح»[3]. وهذا النمط من التفصيل يجعل من التقنية المستعملة إرغام يؤدلج فعل الكتابة السردية.

- **الشخصيات:**

يعتبر تفعيل الشخصيات في السرد بعيد عن الاعتباطية، فورود الأسماء والأسنان هو استعمال دالا؛ خاصة في الرواية حيث تحيل على واقع خارج السرد يصور حالة صراع قائم فعلا بين السلطة والجماعات الاسلامية في الوطن العربي،

---

[1]-عمارة يعقوبيان، ص 335.

[2]-المصدر نفسه، ص339.

[3]- المصدر نفسه، ص338.

وتكشف الشخصيات -كعلامات- نمط طرف الصراع وتحدّد الفئات المتصارعة؛ من حيث مستواها الثقافي والعمري والمعيشي لتؤكد بصيغة ما رسوخ فكرة ظلم الأنظمة للشعوب عند طرف الصراع، فنجد أن الفرقة التي تنفذ العملية مكونة من:

- الدكتور **محجوب:** طبيب بيطري جاوز أربعون سنة، من جيل الرواد الذين أسسوا الجماعة الإسلامية في السبعينيات[1]. وهو توظيف إشاري، يدل على أن الفئة التي تصارع السلطة من المثقفين الواعين بقضية الصراع، أما الاسم فيتفق مع السن في دلالة القدم في التنظيم؛ حيث إن **محجوب** في الجماعات الإسلامية منذ عقود ولم يكتشف أمره على الرغم من يد السلطة الممتدة، ويدل أيضا على قوة الجماعة وتنظيمها. كما أن السن 40 يمثل اكتمال العقل والإيمان بالقضية.

- **عبد الشافي** (حقوق): كان طالبا في حقوق القاهرة، ثم تكرر اعتقاله وطارده الأمن حتى هجر الدراسة.[2] وهي شخصية إشارية أيضا ترتبط -من خلال المعلومات المقدمة عنها - بتجربتها في ميدان الصراع مع السلطة وتجريب الاعتقال والكر والفر، إلى جانب أنها شخصية مثقفة بثقافة حقوقية تعي جيدا عدالة القضية التي تدافع عنها، ولعل عدم ذكر السن يدل على أنها تقارب سن طه.

-التقنية الزمنية للاسترجاع.

---

[1]- عمارة يعقوبيان، ص336.

[2]-المصدر نفسه، ص336.

تعتبر تقنية الاسترجاع الزمني في عمارة يعقوبيان أكثر من تقنية سردية؛ إنها علامة توظيف سينمائي وبؤرة تحول سيرورة السرد وبخاصة توظيفها في الفيلم الذي اعتمد على عملية تكرار سريعة ومتواترة للمشاهد المخزونة في ذاكرة طه مع المشهد الحي (لحظة التقاء طه مع الضابط) وبدا المشهد وكأنه مشهد طويل تتخلله مشاهد من الماضي في صورة سريعة، تحيل المشاهد على الوقوف على رد الفعل التالي للمشهد وهو الانتقام؛ وقد ظهر في الرواية كما يلي« مرت دقيقة رأى فيها حياته مشهدا مشهدا: حجرته فوق سطح عمارة يعقوبيان وذكريات طفولته، وأمه وأبيه الطيبين وحبيبته القديمة بثينة السيد وزوجته رضوى واللواء قائد كلية الشرطة يعيّره بمهنة أبي، والجنود في المعتقل يضربونه ويهتكون جسده»[1]، وهو ظهور قدّم الشخصية في رؤية شمولية عندما نظيف له تقنية الراوي العليم والاعتماد على التفصيل في الوصف.

*** المشهد السينمائي:**

إنّ المقطع الفيلمي الذي يقابل مقطع السردي في عملية اغتيال الضابط، تختلف في سردها للعملية وتحافظ على الدلالة العامة؛ حيث تتم عملية الاغتيال وموت طه ولكن العلامات الفاعلة في بناء النسق الدلالي للحدث تختلف؛ بحيث تبدو أكثر غنى وكثافة بتفعيل آليات المونتاج. ولقراءة المقطع نحاول أن نفككه إلى عناصر خاصة بلغة السينما، وتعتبر قراءة هذه العناصر سيميائية على اعتبار أننا نركز على

[1]- عمارة يعقوبيان، ص341.

مستويات القراءة العلامية للممثل كما أوردها **يوري لوتمان**، ونضيف إليها قراءة للعناصر السينمائية الفاعلة في تحويل الدلالة من الرواية إلى الفيلم، والجدول التالي يوضح الفرق بين عناصر السرد المتفقة والمختلفة، لتسهيل معرفة طريقة تقديم كلا من الرواية والفيلم لمقطع اغتيال الضابط. ومن دون شك إن المقاطع المختلفة هي رؤية المخرج السيناريست للنص السردي وكيفية تحققه السينمائي المثلى وهي مقاطع تتصل بآليات التحويل وإنتاج معاني جديدة إما عن طريق (إضافة) للنص الروائي وتكون إضافة علامية، أو اختزال تفتح أفق التأويل وتعمل على مشاغلة ذاكرة المتفرج بالإحالات خارج كادر الشاشة أي إحالات واقع خارج واقع الأحداث في الفيلم وهذه من وظائف السينما الجمالية.

عناصر المشهد	الرواية	الفيلم
عدد أفراد الجماعة	3	3
شاحنة النقل	لنقل أنابيب الغاز	لنقل الجرائد الصحفية
توقيت العملية	الواحدة زوالا	الليل
الخطة	مراجعة حسابات الغاز للتمويه	**اختزال**
الضابط	أبيض بدين	أسمر طويل

الحراس	حارسان 2/الدور الأول للعمارة	حارسان 2/أمام العمارة
السيجارة في الفم	السيجارة في الفم	السيجارة في الفم
الخطة	سؤال طه للضابط عن الشارع	/
	ينسحب طه ليغتال أصحابه الضابط +رمي قنبلة بعد العملية	/
العملية	سؤال طه للضابط عن الشارع	سؤال طه للحارسين عن الشارع +سؤال طه للضابط
جواب الضابط	الإيجاب	السلب/ لا اعرف/
لحظة تذكر التعذيب معصوب العينين والتعرف	من الصوت+لهاث التدخين	من الصوت+صوت إشعال السيجارة
العملية	طه يصرخ ويطلق النار مع أصحابه على	يمشي خطوات /يستدير ويطلق النار/يرد

	الضابط/**مخالفة الخطة**/ ظل واقفا/يصيح الله أكبر عندما يتأكد من العملية	الحراس/يرد صاحبا طه/يصاب طه/يواصل المشي/يكمل الرصاصات في الضابط
موت طه	يصاب عند الفرار في الظهر	يصاب وهو ينتقم في الصدر

4-2-3- المطلب الثالث: مستويات قراء الممثل (طه) سيميائيا:

أ- مستوى المخرج.

إن لعبة الإخراج في مشهد الاغتيال ذات مغزى علامي مكثف بالنظر إلى سرعة المشهد المطلوبة، وبخاصة عن دلحظة تذكر التعذيب أو لحظة توظيف تقنية الاسترجاع، فالمخرج اعتمد على تباطى حركة الكاميرا ليعطي فرصة لإدخال مجموعة مشاهد تعذيب متواترة وتتخللها صورة العين وكأن المشهد صورة طويلة تتخللها مجموعة صور دالة،

تنضاف إليها وبالتوازي مع تواتر الصور صوت إشعال السيجارة الذي وُظف مرتين متتاليتين واحدة في الحاضر، ترافقها شبيهتها في الماضي (أثناء التعذيب)بطريقة سريعة فيشكلان معا دلالة واحدة هي استقبال الصورة التالية (الانتقام).

إن صورة وصوت إشعال السيجارة معا في زمن واحد يتماهى فيه الحاضر والماضي يمثلان إيقونة دالة ترسم بوضوح علاقة الدال (النار) بالمدلول (التعذيب) لتكوّن بنية دالة تؤسس لبنية دالة تترتب عنها وهي أيقونة الانتقام المشكلة من صورة إطلاق النار المكثف على جثة الضابط.

ب-**مستوى السلوك الحياتي.**

السينما تنقل الواقع لتشكّل واقعها الخاص ، ويعمل الممثل بالموازاة مع تقنيات المونتاج على التموقع داخل هذا الواقع الجديد بشرط ألا تتمسرح وتنمط علاقات الممثل كإنسان مع الواقع خارج الشاشة بحيث يبدو الأمر متناقضا أو متعارضا، مما قد يؤثر على المتفرج ويشوش توازنه أثناء العرض- الذي هو غرض السينما-

ت-**مستوى أداء الممثل.**

وحده الممثل قادر على أداء الدور وتمثيل واقع السينما، ووحده القادر على إنجاح الفيلم، لتعدد عناصره اللغوية -على اعتبار لغة الجسد-ففي مشهد الاغتيال وعند لحظة الاسترجاع التي اعتبرناها الفاصلة في تمثل فكرة الانتقام، نجد أهم لغة أدت وظيفة

الاستذكار هي لغة العين والصورة الذهول التي أرادها المخرج ووظفها الممثل، على اعتبار أنها معرفة قبلية عند المتفرج الذي يملك الحد الأدنى من معرفة لغة الجسد.

نصل في الأخير طرح سؤال يتعلق بأحقية المخرج في رؤية مغايرة لرؤية الكاتب أن ذلك جائز بما أن العلامات السينمائية لا تقبل التنميط الأيديولوجي أو تحديد سيرورة التدلال، بل بالعكس من ذلك فهي تفتح آفاقا للتأويل كبيرة تمتد أطرافها منفتحة مرورا بالنص السردي وصولا إلى التشكيل الايقوني للسرد، وعلى الرغم مما يقدمه التشكيل في كليهما من محاولة أدلجة سيرورة المعنى، فإن الأمر لا ينفك ينفلت؛ لأن الأنساق الدلالية التي تقدمها التقنيات السينمائية تغني مثيلاتها في النص السردي بدلالات مكثفة يعمل السرد السينمائي على انفتاح تلقيها.

الفصل الثالث:

التسنين الأيديولوجي وتشكيل الفضاء

الروائـــي

رواية -إذ سعّرت- فائزة العزي نموذجا

ll

فصل الثالث: التسنين الأيديولوجي وتشكيل الفضاء الروائـــي

رواية -إذ سعّرت- فائزة العزي نموذجا

3-1- المبحث الأول: في مفهوم الفضاء الروائي

مدخل

*عالم الرواية

3-1-1- المطلب الأول: الفضاء وعناصر السرد

أ-المكان مكثفا

ب- مفهوم الفضاء

3-1-2- المطلب الثاني: أنواع الفضاء في الدراسات السردية

أ-الفضاء الروائي

ب-الفضاء النصي/الطباعي

ت-الفضاء الدلالي

ث-الفضاء كمنظور

ج-الفضاء الجغرافي

3-2- المبحث الثاني: أيديولوجيا التشكيل والمقاربة السيميائية للفضاء

3-2-1- المطلب الأول: سيميائية الفضاء الروائي

أ-جدلية (الحضور والغياب/ الانغلاق والانفتاح)

ب- سيميائية العتبات

* شعرية العنونة (إذ سعّرت)

* هيكل السرد

* تقنية الانتقال المقطعي

* التمفصل المقطعي تسنين أيديولوجي

3-2-2-المطلب الثاني: بناء الفضاء الذهني في الرواية

أ-فضاءات الحضور الجزئي

*فضاء الطائرة: ص9-69:

*فضاء المدينة: ص69-255:

- فضاء دبي

- فضاء الشارقة

ب- فضاءات الحضور الكلي

*بغداد (الموت والحياة)

الفصل الثالث: التسنين الأيديولوجي وتشكيل الفضاء الروائي

رواية -إذ سعّرت- فائزة العزي نموذجا[1]

3-1- المبحث الأول: في مفهوم الفضاء الروائي.

[1]- العزي فائزة ، إذ سعّرت (رواية)، دار فكرة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010.

مدخل:

إنّ التعالق الذي يشكّل الأنساق الدلالية في الرواية من خلال ما صار يسمى الفضاء الروائي، لا ينظر إلى عناصر السرد بعين التجزيئ إلا ما كان من باب الإجراء والدراسة التي تهدف إلى إعادة التركيب والتشكيل والتدليل على الأنساق الفاعلة في السرد، وكشف علاقاتها البنائية وخلفية أدلجتها أو البحث في القصدية من خلال معطيات التأويل المتناهي ومنه آفاق التأويل اللامتناهي، من أجل ذلك كان هذا الفصل من الدراسة يتجه في قراءة الرواية (إذ سعّرت) عبر مجموعة إشكاليات تتعلق بالكيفية التي شكّلت الانساق الدلالية وبطريقة التسنين السردي على اعتبار محور الاختيار والتركيب الذين ينبسطان أمام الكاتب لحظة الكتابة، ومنه يبرز السؤال المحوري ما هي تخوم الفضاء الذي قدمته الرواية عبر تحولات التسنين الأيديولوجي لبرامج التشكيل أو تحولات التسنين الأيديولوجي التي اشتغلت على تحديد وتنميط تشكيل الفضاء في مستويات بنائه وتعالق المكان بالزمان بالحدث والشخصية وتجاوز ذلك إلى الاشتغال على تقديم برنامج صارم لتشكيل الفضاء بآليات تعتمد على جدلية الثنائيات المتقابلة والمتعارضة التي عملت بدورها على تنميط وتقليص حجم السيميوزيس وبالتالي أدلجة نمط التلقي أو على الأقل التحكم في مسار النسق العام للتلقي وجعل كل الأنساق الدلالية تتمحور حول البرنامج الأيديولوجي لتشكيل الفضاء في رواية **إذ سعّرت**.

إنّ البحث في علاقة الأيديولوجيا بالنص الروائي- من منطلق البحث في تشكيل الفضاء في روايتنا قيد الدراسة- هو البحث الذي ينطلق من اعتبار تمقع الصوت السارد الذي يحرك تشكيل الفضاءات هو صوت أيديولوجي يفرض توجّه في التلقي ويعمل على تنميط قراءة العلاقات التي تتأسس بتعالق الزمان والمكان.

يحرّك موقع السارد في (إذ سعّرت) الفضاءات ليجعلها ذهنية أكثر؛ فمن خلال تغيير موقعه (الطائرة، الامارات) يجعل من الفضاء الأساسي (العراق) فضاءا ذهنيا بامتياز، إنه فضاء مؤدلج لا يعيش فيه المتلقي إلا بما يسمح به السارد الذي يعتمد على الذاكرة المتسارعة المقاطع في تقديم الفضاءات المكانية بالذات. ومن هذا المنطلق يمكن أن نعتبر الفضاءات المنطلقات (الطائرة، الإمارات) تسنينات أيديولوجية تسعى إلى تشكيل مسار تلقي خاص بالفضاءات الذهنية (العراق)، ومن خلال تحليل أيديولوجيا الفضاءات نصل بالدراسة إلى أيديولوجيا تشكيل هيكل السرد في (إذ سعّرت).

ومن أجل مقاربة هذه الإشكالية نعتمد على منهجية قائمة على الطريقة ذاتها التي اعتمدها النص السردي قيد الدراسة وهي التفصيل الذي نهدف منه إلى كشف خلفيات تشكيل الأنساق الدلالية المتحكمة في تحديد ملامح الفضاءات، مع الاتكاء على ما قدّمه الدرس السيميائي من أدوات وإجراءات أفادت هذا الجزء في قراءة العنوان والعتبات النصية، وعلى هذا الأساس انطلقنا من تحديد المجال المفهومي للفضاء مرورا بأهم تعريفاته ومن ثم قراءة العنوان والعتبات النصية عبر ثنائية برزت من ثنايا النص هي

(الحضور والغياب) وكانت بمثابة المحرك الدائم لبرنامج السرد في الفضاءات المكانية وتحولاتها.

*** عالم الرواية (إذ سعّرت):**

إنّ رواية (إذ سعّرت) قيد الدراسة رواية عراقية، أو نقول وثيقة تاريخية إنسانية من شاهدة على وقائع الاحتلال من خلال عين صحفية عراقية رحلت إلى دولة الإمارات من أجل العمل والعيش وأبت إلا أن تدوّن ما عاشته وما كانت محضوضة لمعايشته كصحفية، وفي غربتها نقلت للقارئ فضاءات العراق المحتل بدقة متناهية وتفصيل كبير، عن طريق اشتغال الذاكرة، وقد أفادها ذلك التفصيل في كم المواضيع التي تطرقت لها وتتعلق بمواضيع تاريخية وحضارية وإنسانية، الأمر الذي جعل البطلة (ثريا) تتميّز بميزة الموضوعية في تقديمها لتحولات الفضاء المكاني (العراق) بما يتعالق معه من عناصر سردية أخرى كالزمن والشخصيات وصورة انعكاس التحول على بنية السرد السطحية (ممثلة في اللغة والعتبات) وعلى بنيته العميقة.

إنّ قضية تحولات المكان وتمظهراته التي تتعدى حدوده الجغرافية إلى تخوم الفضاء الدلالي الذي يتشكل من تفاعله مع العناصر البنائية الأخرى، تعتبر قضية غاية في الأهمية على اعتبار النص الروائي عالم خصب، كثيف، يعمل فيه الواقع طقوسه وانفعالاته، ويرسم في نهاياته الممتدة صخب الحياة، فنكاد نسمع ونرى ونرحل عبر فضاءات هذا المتخيل الذي يطوي المسافات، ويخترق الثقوب والجدران ويتسلل إلى عوالم ذهنية،

فتمتثل اللحظة بارزة تحدّث عن رسم المكان، ويتكلم المكان عن اللحظة التي كانت ومضت، يفعّل هذا الحوار عنصر الوصف الذي يحرّك الشخوص والأماكن واللحظات، فيميّزها ويكثّفها ويملأ أركانها ويعمل على تنميطها لتصنع فضاء تخييليا كاملا هو عالم الرّواية الذي يلم شمل النهايات ليؤسس للانهائيتها، ويفتح أطراف فضاءاتها فتتفتح بالتالي دلالاتها مما يجعل من أنساقها الدلالية تتشكل تشكل الجنين في رحم الأم، وتنمو نمو النبات في الأرض الخصب.

3-1-1- المطلب الأول: الفضاء وعناصر السرد:

غالبا ما يُنسب الفضاء إلى المكان في الرواية لاعتبارات عديدة اعتمدها المنظرون والنقاد، ترى في المكان عنصرا بنائيا أساسا في رسم الأحداث وتفعيل باقي العناصر الأخرى كالزمن والشخصيات، غير أن الدرس النقدي المعاصر ينحو منحى التفصيل في مسميات المصطلح البنائي في النص السردي من جهة ويعمل من جهة أخرى على تأكيد علاقات التفاعل التي بين العناصر السردية، تلك العلاقات التي تغيّب الخصوصية البنائية للعناصر على حساب أدوارها في التشكيل لتذوب في شبكة علاقات تؤسس للكل عبر الجزء، وترسم النص الروائي على غرار النصوص الإبداعية كلا متكاملا. وعلى اعتبار تعالق الفضاء بعناصر السرد الروائي وبخاصة المكان نحاول تقديم المجال المفهومي له بما يُجلي ويفسّر منهجية الدراسة التي اعتمدنا فيها استقراء الفضاءات المكانية في روايتنا

قيد الدراسة(إذ سعّرت) كخلفيات لرسم الأنساق الدلالية التي كانت على درجة عالية من التناسق بين الخلفيات العتباتية واللغوية وبين الدلالات العامة لها.

أ-المكان مكثفا:

يُعتبر المكان مادة أساسية لتشكل العالم الروائي؛ ذلك أنّ شحنه بالرموز والإيحاءات يفتح آفاق تلّقيه ويفجّر طاقاته في بناء المعنى. ورسم طبوغرافية الأمكنة يساهم في درجة حضور المتلقي وتفاعله بالأحداث، واستيعاب تأثيرها على شخصيات الرّواية عبر سكونه وتحولاته، فللمكان في النص الروائي «قدرة فاعلة تتجاوز كونها الجامد المنفعل، وتنتقل إلى مسرح الفعل لتؤثر وتتأثر وتضيف وتعدّل وتلغي وتخلق، ويكون ذلك على المستوى الشعوري النفسي أو على المستوى الواقعي الحدثي»[1] فالمكان أداة فاعلة في الرواية وعلاقته بالإنسان علاقة وطيدة، فالبشر يشاركون في صنع المكان، والمكان يصنع البشر ويصطبغون بصبغته. وتنوّع المكان مرتبط بتنوع حياة البشر واختلاف المستويات الاجتماعية والفكرية والدينية يبرز في ملامح المكان؛ فتشكيله في الرواية-عبر توصيف الضيق والواسع والبارد والحار والقديم والجديد والآهل والمهجور وغيرها مما نجده في الروايات- يُبرز المستوى المعيشي لطبقة السكان ويُحدّد نمط الحياة وانعكاساتها على الشخصيات في هذه الأحياء وبالتالي مستوى ونمط التفكير، فيخرج المكان في الرواية عن جموده الهندسي وتتضخم دلالته فيحمل قيما وأفكارا ومواقفا ودلالات حضارية، ويلخص ملامح العصر بحيثياته الثقافية ورؤيته للعالم، وهذا الارتباط بين الفضاء الجغرافي ودلالته

[1]- حسين سليمان ، مضمرات النص والخطاب، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1999 ، ص304 .

الحضارية هو ما أسمته جوليا كريستيفا بِــ: أيديولوجيم العصر أي « الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور »[1]

إنّ رسم الصور البصرية لحيثيات المكان وأبعاده بواسطة الوصف الذي يفعّل الجامد ويثيره، يجعل من المكان عنصرا مشاركا في عملية البناء الروائي؛ فإذا « لم ترتفع صور المكان إلى مرتبة العنصر المشارك في بناء الرواية فإّنها تبقى جامدة أو زينة »[2] ذلك أنّ مستويات وصف الأمكنة ترتبط بالمضمون الروائي وتشكل علامة دالة من علامات المكوّن الحكائي، والعناية بالوصف أمر ضروري لإبراز ملامح المكان وإبراز علاقته بالشخصيات وبالدلالة، واختلاف الوصف بين الدقة والتفصيل في تصوير زوايا المكان وبين التصوير الشمولي العام له، لا ينفي هذه العلاقة وإّنما يزيد في تثبيتها لتفتح آفاق دراسات نقدية جادة من مثل السيميائية التي تجعل من معالم الفضاءات علامات دالة تفيد في استيعاب الحالات الذهنية المتصلة بأفعال الشخصيات في النص الروائي؛ فإسقاط «الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه، يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسيط يؤطر الأحداث، إّنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي، ويقتحم عالم السرد محررا نفسه هكذا من أغلال الوصف»[3]، غير أن حضور الإنسان في المكان يكون حضورا مباشرا وبالتالي يكون تشكل خبرته المكانية

---

[1]. لحميداني حميد ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء،ط3، 2000،ص54 .

[2]. الفيصل سمر روحي ، بناء المكان الروائي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، عدد306 ، 1996، www.awu-dam.org/mokifadaby/ind-mokif306.htm.1/1/2004

[3]. لحميداني حميد ، بنية النص السردي، ص71

بطريقة مباشرة على اختلاف تفاعله مع الزمن الذي ينتمي إلى عالمه الانفعالي والشعوري بالدرجة الأولى، ومرد ذلك إلى الكينونة الفيزيقية التي تميّز المكان؛ فالمكان « فيزيقيا أكثر التصاقاً بالبشر من الزمان، لأن خبرة الإنسان بالمكان وإدراكه يكونان مباشرين، تبدأ بالجسد وتذهب بعيداً فأبعد؛ أما الخبرة بالزمان فتكون غير مباشرة، من خلال فعله في الأشياء»1. ومنه فإنّ الإنسان في تفاعله مع المكان ومع الزمان يكون أكثر دينامية في النص الروائي، من حيث استغراقه في علاقة وجدانية مع كليهما، فنجده مثلا لا يعير اهتماما للزمان في حالات نفسية ما، ويخترق المكان الذي يعيش فيه ليغرق ذهنيا في مكان آخر، ومنه نفسّر القيمة الجمالية الخارقة للنص الإبداعي، ونعتبر التفاعل بين العناصر السردية هو المجال المفهومي لمعاني الفضاء.

ب- مفهوم الفضاء:

إنّ المجال المفهومي الذي يؤطر اشتغال الفضاء يحوي صيغا تكثيفية لتفاعل الشخصيات في الرواية مع المكان ومع الزمان، ذلك أنّ الشخصيات في انتقالها عبر الأمكنة تحمل رؤاها معها، فيكشف المكان عن هذه الرؤى، وترسم هي بدورها حدود الفضاء من خلال وجهات نظرها « فالمنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدّد أبعاد الفضاء الروائي ويرسم طوبوغرافيته ويجعله يحّقق دلالته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي»[2] فلكل مكان خصوصيته وأدواته التي تكشف عن حالة الشخصية عبر

---

[1]. قاسم سيزا: مشكلة الجمال الفني، في: جماليات المكان، مجموعة عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2 1988.

[2]. بحراوي حسن ، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت /الدار البيضاء، ط .1. 1990. ص.32

حركتها في المكان فيحدث تأثير متبادل بينهما، واندماج بين المكان وحركة الشخصية؛ إذ إنه «بعد أن ينتهي وصف المكان في رواية مثلا، تأتي الحركة السردية لتؤكد حضور الزمان في المكان، غير أنّ هذا المكان الأخير ليس هو المكان الذي انتهى وصفه، إّنه على الأصح الامتداد المفترض له، وهو بالتحديد ما نسميه الفضاء»[1] كما يمكن رصد أهم أنواع الفضاء فيما يلي:

3-1-2- المطلب الثاني:- أنواع الفضاء في الدراسات السردية:

أ-الفضاء الروائي:

يتكون من التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية, وهو المظهر التخييلي أو الحكائي, ويرتبط بزمان القصة, وبالحدث الروائي, وبالشخصيات التخييلية.

ب-الفضاء النصي/الطباعي:

رفعت الدراسات الحديثة الالتباس الذي كان واقعاً بين الفضاء الروائي, والفضاء النصّي (الطباعي). وباعتبار الفضاء الروائي مكوناً سردياً لا يوجد إلا من خلال اللغة فإنه يصبح موضوعاً للفكر الذي يبدعه الروائي, متضمناً المشاعر المكانية التي تعبر عن الكلمات, ولما كانت الكلمات تتداخل وتختلف معانيها إذا لم توضع لها علامات ترقيم, فإن الروائي حرص على وضع هذه العلامات. وهكذا نشأ (الفضاء النّصي) الذي هو الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها, باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورق. وتشمل ذلك:

---

[1]. لحميداني حميد ، بنية النص السردي، ص. 63

تصميم الغلاف, ووضع المقدمة, وتنظيم الفصول, وتشكيل العناوين, وتغيرات حروف الطباعة.

ت-الفضاء الدلالي:

وهو فضاء يتعلق بالشعر أكثر يقول جينيت « الفضاء الدلالي يتأسس بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي. وهذا من شأنه إلغاء الوجود الوحيد للامتداد الخطّي للخطاب»[1]

ث-الفضاء كمنظور:

وقد تحدثت عنه (جوليا كريستيفا) فرأت أن الفضاء مراقَب بوساطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب, والتي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلف متجمعاً في نقطة واحدة. إن عملية المراقبة التي يقوم بها الكاتب تمثّل الأساس الخام لسيرورة إنتاج المعنى عبر مراحل تشكيل الكون السردي، ولكن الفضاء عندما تبدأ عناصره في التكوين وتبدأ شبكة تفاعل تلك العناصر في الاشتغال، تتحول تلك العلاقة بين عناصر التشكيل الخام المراقبة من طرف الكاتب أو التسنين الذي يؤدلج عملية التلقي والتأويل، وبين ما ينشأ عن شبكة التفاعل عند الاشتغال وتأثيث الكون السردي. وهو التحول الذي يجعل من العناصر الجديدة في تعالق نوعي مع العناصر الأولى أو نقول في تعالق مع البرنامج الأيديولوجي البدئي للتشكيل، فقط تختلف وقد تنفلت العناصر الجديدة في علاقة تضاد أو تناقض أو

---

[1]عزام محمد ، شعرية الخطاب السردي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب،2005، ص73.

موافقة، وهو ما يشكل الأنساق المشتقة عن النسق الدلالي الذي يخضع لعملية مراقبة صارمة من طرف الكاتب.

ج-الفضاء الجغرافي:

الفضاء الجغرافي هو الحيّز الذي يتحرك فيه الأبطال[1]. أو فضاء متسع بطرقته الخاصة، بحث يضمن حرية حركة الأبطال والأحداث.

إنّ مصطلح الفضاء يّتسع ليشمل «العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والأحداث، ويعلو فوقها كلها ليصبح نوعا من الإيقاع المنظم لها»[2] ومن النّقاد من يرى أنّ مصطلح الفضاء لا يفي بغرض الشمول؛ لأّنه يحيل على الفراغ فيؤثر استعمال مصطلح الحيّز؛ لأن « استعماله ينصرف إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل »[3] ومهما يكن من أمر فإنّ كل عناصر النص تشتغل في تلاحم وتوائم لتصنع الحدث الروائي، فالسّرد يحتاج بالضرورة « لكي ينمو ويتطور -كعالم مغلق ومكتف بذاته- إلى عناصر زمانية ومكانية...فكل قصة تقتضي نقطة انطلاق في الزمن، ونقطة اندماج في المكان»[4] والفضاء شامل للمكان والزمان في صنع صيرورة حكائية، لأنه يتشكل من تفاعل السرد

---

[1] -المرجع نفسه. ص73.

[2] . الفيصل سمر روحي ، بناء المكان الروائي.

[3] . مرتاض عبد المالك ، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، . 1998ص121 .

[4] . بحراوي حسن ، بنية الشكل الروائي، ص29 .

والوصف كآليتين للزمان والمكان، ويغدو أشمل من الانغلاق في الحيّز المكاني، بل يشمل المكان وحركته السردية، وتمّثل هذه الأخيرة أجزاءً من الفضاء، وقد قرر الفيلسوف (غاستون باشلار) تلازمهما بحيث تظهر أمارات الزمان في المكان، ويدلّ هذا على وتيرة الزمن، فالمكان « في مقصوراته المغلقة يحتوي على الزمن مكثفا »[1]

بهذا التلازم والاندماج الضروري في البحث في دلالات الفضاء، نّتجه منهجيا بمسار نفصل فيه بين دراسة الزمن الرّوائي، ودراسة شعرية الفضاء المكاني عبر تحوّل المكان وحركة الشخصيات واختلاف وجهات النظر التي وجّهت وشكلت خصوصيته، والتي جعلته عنصرا فعالا في صنع الحدث الروائي من خلال اللغة التي ارتقت به إلى مستوى المشاعر الإنسانية، والتي جعلت من الفضاء الروائي «فضاء لفظيا بامتياز»[2] وشكلت مع الإشارات والرموز التي يسند بها كاتب النص السردي الفضاء الطباعي أو الموضوعي L'espace Objectif؛ أي «فضاء الصفحة والكتابة بمجمله، والذي يُعتبر المكان الوحيد في الرواية حيث يجري اللقاء بين وعي الكاتب ووعي القارئ »[3] وهو الفضاء الذي ننطلق منه بدراسة العتبات النصية المشكلة لمعمار السرد أو الهيكل الخارجي، والبحث في علاقتها بالرؤية الأيديولوجية للرواية.

---

[1]. باشلار غاستون ، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، مطبعة مجد، بيروت، ط.4 1996 .ص39 .

[2]. بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، ص27 .

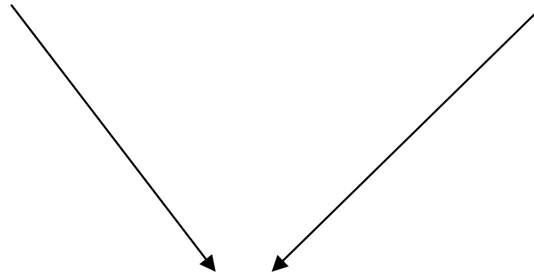
[3]. المرجع نفسه، ص28 .

3-2- المبحث الثاني: أيديولوجيا التشكيل والمقاربة السيميائية للفضاء.

3-2-1- المطلب الأول: سيميائية الفضاء الروائي

يتصل الحديث في سيميائية الفضاء في رواية (إذ سعّرت) بالحديث عن الشكل الثاني من أصناف التسنينات الأيديولوجية في النص السردي، ويتعلق الأمر هنا بهيكل السرد؛ حيث نجد أنّ الفضاءات المكانية في مجملها عبارة عن تسنينات أيديولوجية اشتغلت على التقليل من حجم التأويل لأنها أطّرت بشكل مُحكم الفضاء الأساسي الذي تدور في فلكه أحداث الرواية، ويمكن أن نمثّل لاشتغالها بالمخطط التالي:

ف م 1: الطائرة　　　　　　　　ف م 2: الإمارات



الفضاء الأساسي: العراق

ف م: فضاء مكاني.

لقد اشتغل الفضاء المكاني 1و2 على تنميط صورة العراق(ف م أ)؛ فعلى الرغم من أنّ العراق كفضاء مكاني قُدّم بطرقتين أو من منطلقين(الطائرة والإمارات) عبر قناة

(الذاكرة) أو العامل الزمني الأساسي في الرواية، إلا أنّ الفضائين قدّما العراق بالطريقة ذاتها؛ أي طريقة التصوير الفوتوغرافي الصحفي، أو الانتقال بالصور انتقالا فوتوغرافيا كثيفا متسارعا؛ فقد أطّرا فضاء العراق وفرضا شكل تلقيه من جهتين اشتغلتا على تقزيم حجم التأويل والمشاركة، إلاّ في الاتجاه الذي تم وضعه مُسبقا، الأمر الذي جعل من فضاء العراق فضاءا أيديولوجيا وجعل فضاء الطائرة والإمارات تسنينان أيديولوجيان اشتغلا على إحكام طريقة تقديم الفضاء الأساسي. وفيما يلي من الدراسة نفصّل المنهجية التي بها تم تقديم هيكل السرد، ومن خلال تحليل الثنائيات المتعارضة التي تحكمت في أدلجة الفضاء الأساسي نصل إلى تأكيد الحكم على أن الفضاءات لم تكن إلا تسنينات أيديولوجية تسعى أن يكون هيكل السرد خادما أمينا وتحيينا لأيديولوجيا سابقة للكتابة في روايتنا قيد الدراسة.

أ-جدلية (الحضور والغياب/ الانغلاق والانفتاح)

تعدّدت فضاءات الرواية المكانية بدءا من فضاء الطائرة إلى فضاء الغرفة والمدينة، والمكاتب الإدارية والسيارة إلى فضاءات العراق المتعددة والمفصلة، مما يمكن وصفه بأنه فضاءات ذهنية بامتياز؛ فقد قُدّمت الفضاءات المكانية في الرواية وفق منطقين: أحدهما فضاءات الطائرة ومدينة دبي والشارقة، وفيه اشتغل السرد على حضور نسبي للبطلة أو حضور (جسماني) من خلال تعاملها المباشر في سيرورة زمنية خطية للسرد، والأخرى فضاءات العراق التي اشتغلت وفق تداعيات الذاكرة؛ فكان حضور البطلة فيها حضورا

كليا ووجدانيا فلم يغادر العراق بألمه وأمله وصخب الحرب ودفء الحب وكل تناقضاته قلب البطلة، حتى صار هاجسا جعل من حضورها في الإمارات حضورا جزئيا أو حضورا بالجسم؛ حيث إنّ هاجس الأهل والوطن هيمن على كيانها وتجلّى في نسبة حضوره السردي في الرواية مقارنة بفضاءات العراق التي تطفو على سطح السرد بطريقة متسارعة، جعلت من فضاء الإمارات فضاءا أداتيا؛ أي إنه اشتغل كأداة لرسم صورة الفضاء الغائب والتفاعل معها، والعراق -كمكان- يعتبر فضاء ذهنيا بامتياز لأنّه قدم كخلفية تأخذ بيد القارئ إلى ما وراء الذاكرة عبر لحظة التصادم بين الفضائين، الفضاء الحاضر (الطائرة ومدينة دبي والشارقة) والفضاء الهاجس الذي لا يفارق البطلة (فضاء العراق)، فلا يلتقي الفضاءان إلاّ عند نهاية الرحلة السردية بالتقاء العائلة وبداية الرحلة الجديدة في شكل من أشكال النهاية المفتوحة، بطريقة توحي بأن البطلة عبر حضورها وغيابها بين الفضاءات كانت تعيش عالمين مناقضين أحدهما كان عالما هاجسا (العراق) يحوي بين فضاءاته حنينا جارفا للأهل والوطن، والآخر عالما جديدا (الإمارات) فرضه العالم الهاجس وهو بفضاءاته الجديدة عالم ضيق رغم اتساعه وعالم منقوص رغم أمنه، فلا نجد البطلة تتخلص من أمارات الخوف إلا في فضاءات الخوف (العراق) بل تلازمها أحاسيس الخوف في الفضاء الجديد، بما يوحي أن أحاسيسها وكيانها ذابت في فضاء العراق فهو الأمن والأمان، فنقول إنّ النص الروائي أو فضاءات النص الروائي (إذ سعّرت) كانت فضاءات ذهنية أساسا لأنها لم تستغرق الشخصية الأساسية إلا ظاهريا

ولأن منطق الأحاسيس والكينونة والذات قُدم في النص تقديما مناقضا لما يجب أن يكون عليه، ولعل ذلك ما وسم تفاعل الفضاء المكاني في الرواية بصمة الشعرية الحقة.

إن لحظة التقاء الفضائين (اللحظة التي ينطلق فيها فعل التداعي وينطلق الوصف من فضاء الحضور إلى فضاء الغياب) تتميز بالوجود الدائم في كل الفضاءات الحاضرة لأنها التي تفتح نخروب الذاكرة على فضاءات غائبة تمثّل هاجس الوطن.

إنّ لحظة الانتقال بين الفضاءين تشتغل عبر ثنائية أساسية هي ثنائية(الانفتاح والانغلاق) فنلاحظ أن انغلاق الفضاءات الحاضرة كان سببا في الانفتاح على الفضاءات الغائبة؛ وكان التناسب بينهما طردي بحيث كلما ازدادت درجة الخوف والانغلاق في فضاءات الحضور (الإمارات) غاصت الذاكرة في أعماق البطلة الساردة لفضاءات توارت بين طيات الزمن، ومن بين الأمثلة على ذلك: « الطائرة ترتفع بشكل لولبي، والسبب أمني كما يبدو، سبع دورات، ومع كل دورة تتقاذفها الذكريات من كل حدب وصوب.. حتى إنها تذكّرت ما لم تكن تعلم أنّ الذاكرة حفظته، شريط صور متداخلة مع بعضها البعض..»[1] ونجد كذلك أن بداية الرحلة السردية في فضاء الطائرة –الذي يعتبر منغلقا– انطلاقة لوصف استغرق مساحة سردية هامة عن الفضاء الغائب أو فضاء العراق الرحب؛ حيث «عندما استقرت الطائرة في الجو بدأت المضيفات بتقديم الطعام للركاب، عادت ثريا إلى وساوسها مرة أخرى»[2]

---

[1]– إذ سعّرت، ص24.

[2]– إذ سعرت، ص31.

إنّ وساوس البطلة ورجوعها إلى الوطن العراق استغرق 38 صفحة من فضاء الطباعة وهو استغراق يمثل غياب البطلة في لحظة حضور جزئي (جسماني) في فضاء منغلق وهو فضاء الطائرة وفي زمن سردي محدود، لنستدل تماما أن الانغلاق هو أحد أسباب انفتاح الذاكرة. إنه كما يقول باشلار غاستون (منفتح بطريقته الخاصة).

ومن بين الأمثلة كذلك نجد «أول ما لفت نظرها نظافة المكان وعلى الفور عادت الذاكرة مرة أخرى إلى بغداد حيث أكوام القمامات تملأ الساحات الفارغة»[1]. فالمكان يذكّر بالمكان في لحظة غبّرت عنها الرواية ب(على الفور) وعلى الرغم من أسلوب المباشر فيها إلا إنها ترجمت معنى الانتقال السريع بين الفضاءات، إلى غيرها من الفضاءات المنغلقة الأخرى التي كان لها الدور ذاته.

من بين ميزات توصيف الفضاء في الرواية أنه جاء حاملا شحنة عاطفية قوية لارتباط البطلة بالمكان وجدانيا، ويعكس ذلك استعمال المؤلفة للمونولوج أو الحوار الذاتي وبخاصة في التقنية الفنية (أنسنة الفضاء)؛ فقد تكلمت البطلة مع البحر وتكلمت مع المدينة، وهذه الأنسنة صيغة من صيغ المشاركة الوجدانية مع الفضاء المكاني، فنسمع حديث المدينة والبطلة، وتناجيهما في أكثر من موضع للدلالة على الارتباط الوجداني« لكن بغداد أبت أن تكشف ستر ذلك الليل– ماذا بك يا أمي؟ أسمع صوت نحيبك بهذا الصمت الذين تطبقين فيه– وماذا غير الصمت تتوقعين يا بنيتي؟...»[2]

---

[1]– إذ سعرت ، ص70.

[2]– إذ سعرت ، ص129.

كما أن الروائية استطاعت أن تتغلغل إلى الجزئيات والشقوق وحتى رائحة الحواري وانفعالات الناس من خلال الانتقال السريع والمقطعي لفضاءات العراق المحتل، حيث تمكنت من اختراق المسافة التي يتفاعل فيها الفضاء الجغرافي مع الشخصيات وبخاصة صورة الخوف التي عند الجنود الأمريكان المدججين، وما قابلها من صورة الصحفيين العزل« وانفجر الصحفيون بالضحك وهم يتبادلون الكلمات الساخرة باللهجة العراقية حول هذا الجندي الهارب »[1].

إنّ اعتبار فضاءات الرواية –بما هي ذهنية بامتياز من خلال اشتغال تلاقي المكان مع الزمان_ فتح مجال اشتغال الذاكرة لفضاءات العراق المكانية التي تصور آلة الدمار والبؤس الذي يعيشه الشعب العراقي، وكذلك تعلقه بالأرض حتى صار لغة يومياته، وهذا التفعيل لاشتغال الذاكرة جعل من عملية الانتقال بين الفضاءات يتم بسرعة، تمظهرت حتى على شكل السرد أو الفضاء الطباعي أو هيكل السرد، الذي يمكن وصفه بأنه هيكل مقطعي (23 مقطع) يعكس إلى حد بعيد تشتت البطلة بين فضاءات الحضور وفضاءات الغياب أو بين الحضور الجسدي والغياب المعنوي، في نوع من البعثرة المنهجية أي إنه انتقال ذو شاعرية خاصة في تركيبته من خلال تناسق الشكل مع الموضوع. كما زاد من شاعرية التناسق وظيفة البطلة ذاتها (صحفية) فهذه المهنة بالذات تتطلب أو يتصف صاحبها بالسرعة والانتقال بين الأماكن، ونقل أكبر كم ممكن من المعلومات في محاولة هيمنة وسيطرة على الكل برؤية تكاملية. وهذا التوافق بين مهنة البطلة وبين تشكيل فضاء

[1]– إذ سعرت ، ص215.

السرد أهم ميزة في تشكيل هذا النص السردي. ومن أجل ذلك كان الانتقال بين الفضاءات يشتغل وفق ثنائية الحضور والغياب (حضور البطلة الجسماني وغيابها المعنوي أو تعلقها مع الأسرة والوطن في العراق)وعبر ثنائية أخرى ذات أهمية أساسية في عملية الانتقال وهي ثنائية الانغلاق والانفتاح(انغلاق المكان سبب أساسي في تحريك فعل الذاكرة للانتقال إلى فضاء العراق) وندرك من خلال ذلك أن البرنامج العام لهذا التمظهر الفضائي وامتزاجه مع باقي العناصر المكونة للسرد يعكس إلى حد بعيد تناسقا و تكاملا وتعالقا بين هذه الأجزاء في بناء النص السردي(إذ سعّرت).

لقد بيّنت الثنائيتان أن القناتين كانتا شكلين من أشكال التسنينات الأيديولوجية اشتغلتا بإحكام على أن يكون العراق فضاءا ذهنيا، شكّل فيه (الحضور/ الغياب) هاجس السارد المتماهي مع الفضاء الأساسي، وبالتالي فإنّ قناتي السرد (فضاء الطائرة والإمارات) لم تكونا سوى تسنينات أيديولوجية تهدف إلى جعل الفضاء الأساسي ذهنيا وأيديولوجيا، لتسنينات مسبقة لفعل الكتابة الروائية.

وفيما يلي من الدراسة ندرس الفضاءات دراسة سيميائية تسعى للكشف عن طريقة تشكيلها باعتبارها علامات تشتغل كتسنينات أيديولوجية خدمة للفضاء الأساسي (العراق) وذلك بدءا بقراءة الفضاء الطباعي (العنوان والعتبات) ثم فضاء الحضور الجزئي ممثلا في الطائرة، ثم فضاء المدينة (دبي والعراق) ومنها ننتقل إلى فضاءات الحضور الكلي من خلال فضاءات عديدة أهمها فاضء مدينة بغداد، ونحاول في كل جزء أن نمد أيدينا

وعقولنا ومشاعرنا إلى تخوم الشاعرية والجمال الذي بهما تشكل الفضاء في وعي ولاوعي الكاتبة.

ب- سيميائية العتبات.

تطالعنا رواية إذ سعّرت في طبعتها الأولى 2010 في 260 صفحة صادرة عن دار فكرة، بتصميم غلاف يغلب عليه اللون الأسود، وفي وسط الصفحة شكل ما لثقب بألوان صفراء وحمراء داكنة، وهو تصميم قدم لفعل التلقي مفتاحا أوليا يخرق إلى حد ما أفق التوقع بوضع المتلقي عند باب النص، وهو باب لا شك يدخل القارئ إلى عالم من صور الدمار والخوف والاغتراب عبر تماثل وتشابه أيقونة الغلاف والفضاء الغائب أو الفضاء الهاجس وهو فضاء العراق، وتكمن شعرية هذه الأيقونة في مدى تعالق رسم العنوان ومضمونه وصورة الغلاف والمتن بحيث يكتمل تشكيل الصورة العامة للرواية. ويزيد هذا التصميم من تأسيس ورسم حدود التأويل؛ ذلك أن الفضاء الطباعي (النصي) دال لا تختلف دلالته عن باقي الدلالات المكونة للنص الروائي، إضافة إلى ذلك فإن هذه الرواية تشكلت من فصول عديدة أو مقاطع (مشهدية)، 23 مقطع، ولا يمكن أن تكون هذه المقاطع اعتباطية الوضع إذ قد يلجأ إليها الروائي لدلالات عديدة ومن مكامن الجمال في استعمالها هو تناسقها مع الموضوع أو مجموعة الموضوعات التي تطرحها الرواية. إضافة إلى

كون البطلة المشاركة في السرد(منظور الرؤية مع) اتسمت بسمة التفصيل والتكثيف في تقديم الموضوعات والفضاءات، وقد تعالق ذلك تماما مع وظيفتها الصحفية من جهة وكثافة الأحداث التي شهدها العراق لحظة دخول القوات الأمريكية بغداد عنوة من جهة أخرى. ونحاول فيما يلي أن نميّز عناصر ودلالات الفضاء النصي انطلاقا من العنوان ثم هيكل السرد ونحاول الاستفادة هنا مما قدمه الدرس السيميائي في مجال قراءة العتبات.

*** شعرية العنونة (إذ سعّرت):**

منذ أن وجد النص الأدبي بكل أنواعه وأجناسه، كان للعنوان فيه أهمية تضاهي ما لعناصر الإبداع الأخرى من قيمة فنية وجمالية، لأنّه أول ما يقع عليه فعل التلقي فيشتغل كمؤطر أولي لفعل التأويل من خلال دلالته اللغوية بمستوياتها التركيبية والمعجمية والصوتية والصرفية والدلالية إلى غيرها من مستويات التدليل، وكذلك من خلال البحث في العنوان كقيمة علامية دالة أو كعلامة متعالقة مع البرنامج السردي في بنيته السطحية وعابرة له في مستويات التأويل، لذلك عنيت الدراسات السيميائية بخاصة السيميائيات السردية وسيميائيات التأويل بالعنوان كعلامة تمتاز بالتكثيف الدلالي، وذلك من أجل تحديد كيفية تحيين المعنى وتحقيقه وشكل تمظهره ورسم أفق انتظار القارئ، ويعتبر أيضا عنوانا للكاتب لأنه ينتمي إلى أسلوبه، ولا يخلو كعلامة من خلفية قصدية أيديولوجية. يرى أندريه مارتنيه Martinet André أن العنوان « يشكل مرتكزاً دلالياً يجب أن ينبني عليه فعل التلقي، بوصفه أعلى سلطة تلق ممكنة، ولتميزه بأعلى اقتصاد لغوي ممكن، ولاكتنازه

بعلاقات إحالة (مقصدية) حرّة إلى العالم، وإلى النص، وإلى المرسل »[1]. وكونه علامة دالة فإليه تجتمع الدوال الأخرى على اختلافها لتؤسس اعتمادا عليه –كمرجعية–أنساقا دلالية منسجمة.

للعنوان في الدرس السيميائي وظائف متعدّدة منها « ثلاث جاء بها جوزيب بيزا كامبروبي وهي: التعيينية، واللغوية الواصفة، والإغرائية، ويضيف إليها جيرار جينيت الوظيفة الإيحائية »[2]. وهي كلها وظائف تنطلق من اعتباره دالا أساسيا وعلامة محورية، وقد جعل النقادُ العنوانَ المركز الذي يعيّن للنص، محيطه النصي وعناصره التناصية والشعرية، كما يعتبر علامة انزياحية بامتياز بل يعتبر المُهيكل لمسار النص وفق محددات يقدمها هو أولا ويعتمدها المتن ثانيا، يرى الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو أن « خلف العنوان والأسطر الأولى والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية، وشكله الذي يضفي عليه نوعا من الاستقلالية والتميّز، ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل»[3]. وهي المنظومة التي تهدف الدراسات السيميائية إلى كشف خيوطها أولا وتحديد علاقات تشكّلها ضمن أنساق دلالية منتظمة، تؤطّر إلى حد بعيد لهوية النص بصفة عامة سواء كان سرديا أو شعريا.

---

[1]– مارتيني أندريه، مبادئ اللسانيات، ترجمة أحمد الحمو، المطبعة الجديدة دمشق، 1985، ص125.

[2]– عصام واصل، قراءة سيميائية في "نصف امرأة مؤقتا" للقاص هشام محمد، 2008/12/12.
http://esamwasel.maktoobblog.com/xmlrpc.php

3– قطوس بسام موسى ، سيمياء العنوان، 2006/05/05 www.alrawya.com/tajarib_magalat.

للعنوان بنية تركيبية ودلالية للنص على الرغم من تموقعه الشكلي البعيد عن الاحتكاك المباشر للمتن، الأمر الذي قد يزيد من التعالق الدلالي معه « سيما وأن أي عنوان – بحسب جاك دريدا Derrida– لا يُعترفُ به في حد ذاته، لكن لأنه عنوان شيء ما »[1] وقد فصل الباحث بسام موسى قطوس في مؤلفه الأكاديمي (سيمياء العنوان) ميزات التعالق النصي للعنوان مع النصوص الموازية الأخرى والتي حددها الكاتب في خمسة أنماط:

– التناص والمقصود به تلاقح عبر المحاورة والاستلهام.

–المناص أو النص الموازي. ويقصد به كل ما يخص عناوين النص وعناوينه الفرعية، والمقدمات والذيول والصور وكلمات الناشر....الخ.

–الميتانص: وهو علاقة التعليق الذي يربط نصاً بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحياناً.

–النص اللاحق: ويكمن في العلاقة التي تجمع النص (ب) كنص لاحق بالنص (أ) كنص سابق وهي علاقة تحويل ومحاكاة.

–معمارية النص: وهو النمط الأكثر تجريداً وتضمناً، إنه علاقة صمّاء، تأخذ بعداً مناصياً، وتتصل بالنوع: شعر، رواية، بحث... إلخ.[2] كما يعرض لرأي رومان

1– واصل عصام ، قراءة سيميائية في "نصف امرأة مؤقتا" للقاص هشام محمد.

2– قطوس بسام موسى، سيمياء العنوان.

جاكوبسون Jakobson في الوظائف الشعرية وبالتالي وظائف العنوان ضمن هذه الوظائف: الانفعالية، والمرجعية والانتباهية، ثم الجمالية، والميتالغوية.[1]

يبقى العنوان في النص مستوى تأويلي يستعمله الكاتب قناعا لرؤية ما أيديولوجية، ثقافية، دينية، أسطورية...الخ، إلى جانب اشتغال الفضاءات النصية كنصوص دلالية موازية وفاعلة في توليد المعنى وتأكيده من خلال عملها كموجهات أساسية؛ حيث يعتبر التلّقي البصري مفتاحا أساسيا لمعاينة وتمييز النص المقروء، والتعرف عليه –من خلال معاينته من الخارج –يعطي انطباعا تشخيصيا لمحتواه، كما تعد عناصر تشكيل الهيكل الخارجي علامات تشكيل الفضاء وتوحي بدلالات عميقة تعمل كموجهات أو عتبات للولوج إلى كنه النص؛ حيث « لا سبيل لإدراك حساسية النص ومعاينة لبّه والدخول الحر في فضائه، إلا بتحري عمل هذه الموجهات–العتبات– ونواياها، ونقل جمالياتها الكامنة إلى سطح المشهد»[2] وتعمل هذه العناصر الخارجية أو العتبات كموجّهات للقارئ أو الباحث قصد إمداده بأكبر كم من المعطيات التي توجّهه كعامل أساسي لوضع مقاربته للنص، وتشمل هذه العتبات أو المرفقات « العناوين الأساسية والفرعية والداخلية، واسم المؤلف واللوحة المثبتة على الأغلفة، والإهداء والمقدمة والتمهيد والاستهلال والهوامش والملاحظات»[3].

---

[1]– المرجع السابق.

[2]– المطوي محمد الهادي ، في التعالي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، تونس، عدد 32، 1997 ، ص195

[3]– هياص خليل شكري ، فاعلية العتبات في قراءة النص الروائي، اتحاد الكتاب العرب،2005 ، 1/1/2006،

تُعتبر حاسة البصر أهم عنصر تلقي في عملية القراءة؛ بحيث تُعد الفاعلة الأولى – على الأقل –في منح النص معنى ودلالة في عملية التأثر والتأثير بين النص والقارئ، وبين الخارج والداخل، كما تفّعل حاسة البصر دور الإيقونة في تشكيل بنية النص السطحية والمفتاح الأساسي لولوجه، على اعتبار الصورة الإيقونية لغة علامية، وعتبة فنية بتموقعها الذي يشارك فيه غير المؤلف في النص(الفنان التشكيلي والمصور الفوتوغرافي مثلا) أي إنها رؤية لا تخلوا من أدلجة في تموقعها، حتى وإن كانت أدلجة غير واعية تماما، وعلى الناقد الأدبي أن يؤسّس رؤيته على اعتبار أن بنية النص لا بد أن يدخل في تشكيلها المؤشر والإيقون وكل العناصر مهما صغر حجم تواجدها؛ لأنها لا يمكن أن تكون حشوا أو ترفا وعليه أيضا أن يحاول رصد دلالته وأبعاده، فالعتبات علامات فاعلة في تشكيل الدلالة من خلال توصيف شكلها وتركيبها ثم ربطها بالعلامات اللغوية، ومن ثم تحديد النسق الناشئ من ذلك.

يحمل عنوان الرواية (إذ سعّرت) تركيبة نحوية خاصة تجعل من المتلقي يبحث عن جواب الشرط للجملة (إذ سعرت) ولا يبحث عنه إلاّ عبر دراسة المتن فنجد أن رائحة الدمار ورائحة الاحتلال وعيون البؤساء في العراق المحتل ونظرات الخوف كلها تتلخص وتتكثف في هذا العنوان المميز (إذ سعرت)، فنقول إن الكاتبة جعلت هذا العنوان صورة مختزلة تماما لفضاء العراق بزخم أحداثه في بغداد، الفلوجة، الكوفة.. وغيرها، والذي ظهر في النص السردي عبر كل الفضاءات (الطائرة، المطار، دبي، الشارقة،...) فكان

---

www.awu-dam.org/book/indx-study.htm.

بحق الفضاء العام الذي يرافق فضاءات الحضور الجزئي كما أشرنا إليه، ليمثل فضاء الغياب أو فضاء الهاجس أو الفضاء الظل.

إّن صيغة المبالغة في الفعل (سعّرت)ــ(فعّلت) تأكيد مضاعف ومبالغة مضاعفة لأنّ الصيغة مبنية للمجهول وغياب الفاعل لغويا يعني حضوره التام فعليا في الذهن من خلال الإحالة على الواقع خارج النص، وهو واقع الدمار والخراب الذي ألحقه المحتل الأمريكي بأبناء الوطن الواحد(العراق)، كما أن تقديم العنوان بهذه الصيغة (صيغة الفعل المبني للمجهول سُعرت مع ظرف الزمان إذ)جعل من العنوان حاملا أيديولوجيا قويا بإقحام المتلقي مباشرة في فعل الكتابة؛ أي إنّ غياب الفاعل يشرك المتلقي في كتابته على العنوان أو في إضافته على صيغة العنوان من خلال جذبه للقراءة والبحث عن هذا الفاعل, كما يفتح العنوان للمتلقي أيضا باب التخيل في رسم صورة الدمار وتأجيج آلة الحرب في العراق، وهي صيغة تدل على فعل الاشتعال المتزايد (سعّرت) .

–تموضع العنوان وكتابته باللون الأحمر الناري وسط سواد الصفحة دليل آخر وتأكيد ثالث على تأجج النار في بلد العراق (بلد البطلة) وبلد أسرتها الصغيرة وبلد الخوف الدائم والمتأجج، وما سواد الصفحة والكتابة باللون الأحمر إلاّ صورة النار والدخان التي تنبعث من كل الفضاءات التي طالعتنا عبر ذاكرة البطلة التي استطاعت من خلال مهنتها وموهبتها وإرادتها، أن تتخلل الدخان والنار لتنقل مآسي أبناء الوطن وقوتهم النفسية وتطلعهم إلى فضاء جميل للوطن المحتل، لذلك يمكن أن نقول إن العنوان بتركيبه

اللغوي(إذ سعرت) جعل من تموضعه الايقوني وصورة خلفيته (صورة النار والدخان) جوابا للشرط، إضافة إلى أنها خلفية دالة على الفاعل الذي بني للمجهول في صيغة العنوان الكتابية، وذلك على اعتبار أن الايقونة لغة لا يقل شأنها عن لغات التواصل الكلامي.

إنّ الخلفية التي طالعتنا بها الرواية –بشكلها الايقوني الدال على النار والدمار– اشتغلت على مستوى التلقي عبر وظيفتين: إحداهما إنها تعتبر الفاعل لصيغة البناء للمجهول(سعّرت)، والأخرى كونها اشتغلت جواب الشرط في (إذ سعرت)، فنقول إن الثنائية التي قدمنا أنها فاعلة في تشكيل النص لسردي (الحضور والغياب) اشتغلت تماما في تشكيل العنوان من حيث حضور الصيغة اللغوية (جملة الشرط والبناء للمجهول) وغياب من جواب الشرط والفاعل، مما جعل من شعريتها وجمالها يكمنان في تفعيل دور المتلقي في الربط بين صور الحضور وأخيلة الغياب ربطا يجعل من الفعل السردي مكتملا في ذاته لغويا وأيقونيا.

*** هيكل السرد.**

تطالعنا الرواية قيد الدراسة بشكل مقطعي مميز مشابه لعمل تقنية المونتاج السينمائية التي تعتمد على المقاطع أو المشاهد المتجاورة والمتداخلة؛ حيث استطاعت الروائية أن تستفيد من هذه التقنية في تشكيل فضاء الرواية الطباعي من خلال عدد المقاطع غير المتساوية في عدد الصفحات تمت في 23 مقطع سميناها فصول الرواية، وكما ذكرنا سابقا فإنّ هذا العدد لا يمثل عدد الفضاءات بقدر ما يمثل عدد المشاهد في

سيرورة تأخذ بيد القارئ إلى تمثّل فيلم سينمائي لصحفي محترف يتوغل فضاءات الموت وينقل صورة الخوف والترقّب بشكل متسارع.

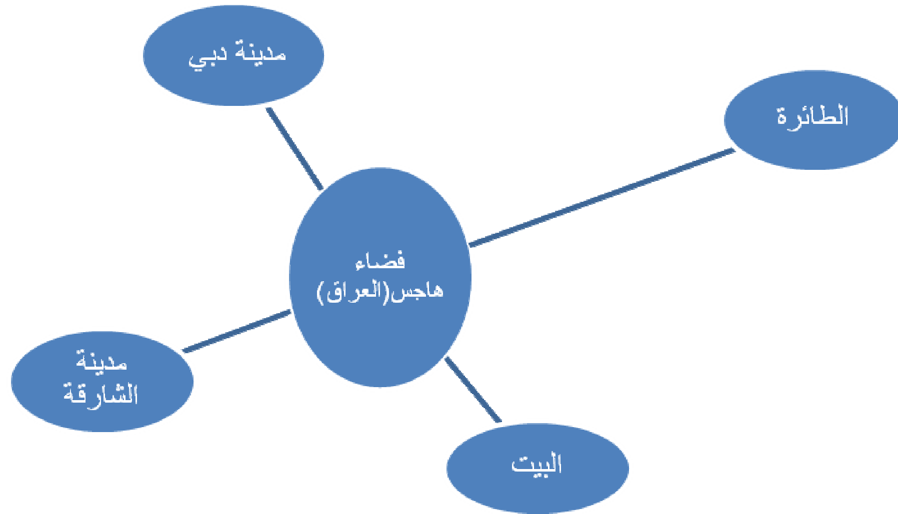
عدد المقاطع المشكّل للنص السردي يمثل نصوصا منفصلة في ظاهرها من خلال عنونة كل مقطع، وهي –بلا شك– فصول ومقاطع تحيل إلى فضاءات إما أداتية (فضاءات الإمارات) وإما فضاءات الهاجس (العراق)، وفي محاولة لربط الفصول بما احتوته من فضاءات، نميّز أقساما ثلاث في الجدول التالي:

فضاء الإمارات الكاملة(حضور جزئي)	**فضاء العراق الكاملة(حضور كلي وجداني)**	**فضاء مشترك (الناحية الطباعية)**
في دبي	في ساحة الفردوس	بداية الحكاية
من يقرر	في ظلال السنديانة	على جناح الطائرة
غربة جديدة	الظلام	لن نفترق
حرب تموز	رائحة القهوة	الخيبة الأولى
عند بحر الجميرا	الطريق إلى النجف	صداقة قديمة
ذكريات راحلة	سيمفونية الفلوجة	الجارة أم ماريو
خيبة جديدة	هل تغير العلم	
حقا	أقل خطورة	
اليوم الموعود		

نعني بفضاءات الإمارات الكاملة تلك التي لا نجد في مساحتها الطباعية تصويرا لفضاء العراق حيث تشتغل على مستوى السرد لترتيب وتوالي الأحداث من جهة، ومن جهة أخرى كأداة لتصوير فضاء العراق من خلال تصوير ووصف انغلاق الفضاءات التي اختارتها البطلة في الإمارات أهمها الغرفة الضيقة في دبي وفي الشارقة، مع كونها فضاءات للحضور الجزئي للبطلة أو الحضور الجسماني لها. أما فضاءات العراق الكاملة فهي التي استنفذت فضاءا طباعيا كاملا لتصوير فضاء الهاجس (العراق)، وهي التي سميناها بفضاءات الحضور الكلي أو الوجداني، وتبقى الفضاءات المشتركة قاسما مشتركا بينها على الجانب الطباعي، والملاحظ فيها أنها تقريبا متساوية تحقق انقسام البطلة على نفسها وكيانها بين حضور في فضاءات الإمارات (واجهة السرد) وغياب فيه (غياب يقابله حضور وجداني دائم في فضاء العراق)، وإذا كان من غير الممكن تقييم إحصائي دقيق لتقيم الفضاءات طباعيا وتحديد ما يقابلها دلاليا فإن التعامل معها سيكون تقريبيا بما يتاح لنا من وضوح ومباشرة.

بما أنّ فضاءات الإمارات فضاءات أداتية تشتغل كأداة وخلفية لتقديم فضاء العراق من خلال ثنائية الانغلاق والانفتاح (انغلاق البيت في دبي والشارقة خلفية للانفتاح على فضاء العراق) فهي تنتمي بطريقتها الخاصة إلى فضاء الهاجس، وإذا اعتبرنا كذلك أنّ الفضاءات المشتركة قاسم طباعي مشترك بين الفضائين (الإمارات والعراق) فإنها تنتمي

كذلك إلى فضاء الهاجس، وبالتالي نقول إنّ فضاء العراق هو الفضاء المحوري الذي يجمع إليه– في رؤيتنا لدلالة الفضاء الطباعي– فضاءات الإمارات والفضاءات المشتركة، ويمكن أن نمثلها بالرسم التالي:



إنّ فضاء العراق فضاء محوري جمع إليه كل الفضاءات المكانية التي تمت عليها حركت توالي الأحداث السردية، وهي –على الرسم– الفضاءات المكانية الأساسية الفاعلة والتي ركزنا عليها الدراسة لخصوصيتها الانغلاقية، فالطائرة أول ميزة انغلاق انطلق منه النص في كشف جغرافية الأرض التي ستأخذ البطلة القارئ إليها في رحلة دخول الامريكان إلى بغداد والاحداث التي تلتها، ومن ثم تلتقط البطلة في مسيرة السرد بعضا من مشاهد العراق كلما انغلق المكان أمامها وبخاصة فضاء البيت أو الغرفة في مدينة دبي والشارقة.

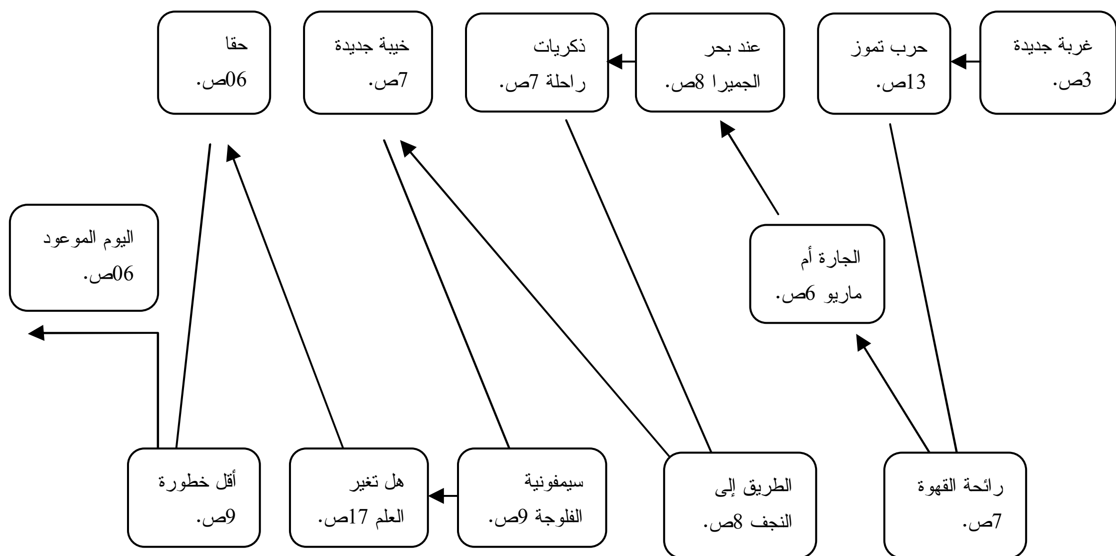
من خلال هذه الملاحظة العامة ممثلة في الرسم التشكيلي يبدأ تشكيل النسق الدلالي المؤطّر لاشتغال الفضاءات على مستوى الحضور والغياب؛ بحيث اعتمد النص على مجموعة أدوات إجرائية في تشكسل السرد واشتغلت دلاليا في بناء النسق العام للرواية، أهمها تقنيتا الانتقال المقطعي، وظاهرة الجمل القصيرة التي تعتبر أسلوبية بالنظر إلى توظيفها الفاعل في التركيبة السطحية للنص أو بنيته اللغوية.

***تقنية الانتقال المقطعي.**

يعكس هيكل السرد في فضائه الطباعي –على مدار الفضاء السردي– طريقة العمل الصحفي واشتغال كاميراته في التقاط الأحداث، فقد انعكس التمفصل المقطعي للنص السردي في وظيفة البطلة (الصحافة) وهي الوظيفة الأمثل لنقل الصورة حية بأحاسيسها وموضوعيتها وتأريخها الدقيق، وألفت المقاطع سيمفونية حزينة وسريعة لصور النار والدمار لحظة دخول الأمريكان العراق بعامة وبغداد بصفة بخاصة، وذلك دائما من خلال فضاءات المدينة التي سميناها فضاءات الحضور الجزئي على أساس انجذاب البطلة وجدانيا لفضاء العراق كونه يمثل كيانها التام (الأرض والأهل). فكان الانتقال بين الحضور والغياب يتم بسرعة تعكس تماما نبضات قلبها المليء بأحاسيس الخوف التي فرضها عليها فضاء العراق وزادته اشتعالا أحاسيس مزيج من الحنين والغربة واللاستقرار. وهذا الانتقال السريع أو الصحفي يمثُل –على مستوى دلالة العتبات– في الانتقال بين فصول الرواية وما يقابلها من فضاءات للحضور(الإمارات)

وللغياب(العراق)، وذلك أيضا بتتبع المسار الخطي للسرد في الرواية. ونحاول هنا أن نضرب لذلك مثلا بفصول مدينة الشارقة.

إنّ المتتبع لسير السرد وتقديم فضاءات مدينة الشارقة، يلاحظ تسارع الانتقال بين فضاءات الحضور والغياب بطريقة توحي تماما باقتراب تلاقي الفضائين، واكتمال كيان البطلة عندما تلتقي وعائلتها في الفصل الأخير(اليوم الموعود)، وهذا الانتقال يمكن أن نمثل له بالشكل التالي:



تمثل عناوين الفصول التي كتبت للأعلى فضاءات الإمارات خالصة(الحضور الجزئي)، والسفلى فضاءات العراق خالصة(الحضور الكلي)، فيكون الانتقال على مستوى السرد من الأعلى إلى الأسفل؛ بحيث كان فصل (الجارة أم ماريو) فضاء مشتركا في جانبه الطباعي حوى الفضاءين معا وفصل(اليوم الموعود) هو نهاية الرواية والتقاء الفضاءين، وحركة الانتقال كما أسلفنا تتم بسرعة وذلك من خلال عدد صفحات الفصول

فهو دائما متقارب (في الأغلب أقل من 10 صفحات)، وهو انتقال يوحي تماما بالانقسام الذي تعيشه البطلة وتشتت كيانها، كما يوحي بقوة ارتباطها بحياتها الثانية على الفضاء الغائب وجدانيا (الأسرة والأرض)، فنقول إنّ النص توليفة كاملة من غير تناقض لاشتغال أجزائها بحيث كانت جسدا واحدا يتحرك إلى نقطة واضحة هي فضاء العراق من خلال سرد سيرة ذاتية للبطلة (ثريا) Autobiographie.

*التمفصل المقطعي تسنين أيديولوجي:

يهدف هذا الجزء من الدراسة إلى تحليل ظاهرة موجودة بقوة في روايتنا قيد الدراسة، واشتغل تواجدها على أدلجة التشكيل الكتابي للرواية من حيث إنها ظاهرة اسلوبية تتصل بنمط الكتابة وتوظيف الجمل؛ فلقد انعكست طريقة التمفصل المقطعي للنص السردي الذي اعتمدته الكاتبة على لغتها السردية من خلال فعل التقطيع والتفصيل الدال –في إحدى أهم جوانبه– على استغراق الفضاء الهاجس(العراق) للبطلة في كل تفاصيل حياتها التي لم تعد ترسم حدودا بين الأسرة والوطن، وكان ذلك من خلال ظاهرة أسلوبية تطالعنا في المقاطع السردية كثيرا وهي ظاهرة توظيف الجمل القصيرة التي تحاكي سير الحرب في لحظات دخول الامريكان لبغداد، فقد رسمت الكاتبة صورة سريعة عن اقتحام المدينة في مواضع عديدة، و استطاعت أن تزيد من رسم صورة الخوف، طريقتها في تسريع وتيرة السرد من خلال توظيف الجمل القصيرة منها المقطع التالي الذي يؤرخ للحظة التقى فيها الخوف والصمود والتقى فيها السلم والحرب في قلب المدينة

بغداد وفي قلب البطلة ثريا عندما: « استقلت ثريا سيارتها، وغادرت الفندق مسرعة مخافة أن يخرج ضياء ويمنعها من الذهاب، كانت شوارع بغداد تمر بحالة جنونية، فقراء يجوبون الشوارع بملابس البيت، يسيرون على شارع محمد القاسم السريع،...، لاح لها شارع الرشيد عند التقاطعات وهي ترى الدبابات الأميركية تعبر الجسور، فهذا جسر السنك، وجسر الأحرار..الدبابات تأتي باتجاهها وهي مصممة على الوصول إلى بين أبيها، زادت من سرعة السيارة..منطقة الشورجة كانت تزدحم جدا في أوقات الصباح وهي اليوم خالية تماما إلا من صرير الدبابات المتقدمة نحو القلب، أحست بنبضات قلبها تدق مسرعة»[1]

على الرغم من طول المقطع –وهوة جزء من مقاطع كثيرة ميّزت التركيب السردي–فإنّ قراءة في التركيب اللغوي أو في توظيف الجمل السردية القصيرة والكثيرة، يدل على مقصدية غير معلنة تشتغل مع باقي العناصر لتوليف منطق النسيج السردي، فقد كانت الجمل القصيرة إشارة عتباتية إلى تسارع الحدث السردي ومن خلالها استطاعت الكاتبة أن تنقل صورة الخوف والترقب إلى القارئ، وإشراك القارئ من خلال وضع نقاط دالة على كلام محذوف(...) من أجل تقديم صورة أكثر كثافة عن صور دخول الدبابات إلى مدينة بغداد وعن أصداء من قلوب وعقول سكان المدينة. الأمر الذي جعل منها عتبات دالة أكثر من خلال اشتغالها مع باقي العتبات –بخاصة عتبة تمفصل النص السردي (23فصل)– على رسم صورة متقطعة أو فسيفساء لصورة الحرب في محاولة

[1]–إذ سعرت، ص 48.

تأريخ وإحاطة وخوف من فوات تفاصيل حول كل نواحي بغداد وذلك من عين صحفية عراقية هي في الرواية رمز للدقة والتفصيل والإحاطة والتفاعل الوجداني.

في الأخير يمكن أن نقول إنّ صيغة العنوان (البناء للمجهول) تواءمت والتمظهر الايقوني له في كتابة الجملة اللغوية(على اعتبار مزجي للغة الكتابة ولغة الرسم) التامة والدالة، كما توائم دال الغلاف والعنوان مع التمظهر العتباتي لمقاطع السرد (الفصول) وظاهرة الجمل القصيرة في المقاطع السردية في توليف بناء نصي سردي دال في شكله وفي مضمونه عن صورة العراق المحتل وعن نفسية أهله الصامدين، وفيما يأتي من الدراسة نقدّم وجها النسق الدلالي العام الذي أطّر العلاقات التي صنعها تفاعل الفضاءات مع عناصر السرد في الرواية من خلال تقسيمها إلى جزئين كبيرين أولهما فضاءات الحضور الجزئي وسميناها فضاءات الإمارات، وأخرى فضاءات الحضور الكلي وتتعلق بالفضاء الهاجس أو فضاء العراق حيث كان الحضور وجدانيا من خلال الذاكرة.

3-2-المطلب الثاني: بناء الفضاء الذهني في الرواية.

أ-فضاءات الحضور الجزئي:

نقصد بفضاءات الحضور الجزئي تلك التي كانت مسرحا لرسم صورة الفضاء الهاجس (العراق)، وهي الفضاءات المكانية التي ارتادتها البطلة بدءا من الطائرة والمطار إلى المدينة دبي والشارقة وغيرها من الأماكن التي مثلت فضاءات مكانية أداتية اشتغلت على تقديم الفضاء الهاجس (العراق).

***فضاء الطائرة: ص9-69:**

يشمل هذا الفضاء أربعة فصول هي: بداية الحكاية، على جناح الطائرة، لن نفترق، في ساحة الفردوس، وقد شكلت أجزاء هذا الفضاء المنغلق بحدوده الضيقة، وحاولت منذ البداية أن تؤسّس لتخوم الفضاء الهاجس الذي غلب على كيان البطلة (العراق)، فيعتبر هذا الفضاء المكاني (الطائرة) من أكثر الفضاءات استنفاذا لمساحة السرد والفضاء الطباعي، وفيه تمّت معظم الأحداث عبر عملية استذكار وحوارات داخلية للبطلة (المشاركة في السرد)، كما مثّل هذا الفضاء جسر العبور من عالم نابض (العراق) الذي سيبقى نابضا وهاجسا يسيّر منطق اشتغال الفضاءات المكانية كلها عبر تواجده الدائم في كيان البطلة، إلى عالم مجهول سيمثل فيما بعد فضاءات أداتية تشتغل على تفعيل عمل الذاكرة في نقل وبعث الحياة في الفضاء الهاجس(العراق).

إنّ فضاء الطائرة يعتبر جسرا يعبّر -عن طريق لحظة استرجاع الذكريات- عن حالة اللاإستقرار والخوف والفزع والألم والغربة، في لارتابة فنية تعكس تماما الحالة القلقة التي أرادتها الكاتبة في رسم صورة التلقي ورسم صورة العراق بعامة، إنه الفضاء المكاني الذي يتميز بالكثافة، كثافة الصور والانتقال المقطعي(أربعة فصول) كمثل الشريط السينمائي تمر عبره مراحل الحياة في لحظة، فضاء يجمع بين عالمين متمازجين؛ النابض الذي تغادره وتراه أمامها في كل الأشياء، والمجهول الذي يبدأ بعد نهاية الجسر (وصول الطائرة) كما أن الروائية من خلال وصف المطار وصفا مركزا على الرموز التاريخية

قدمت مفتاحا للقارئ يلج به أبواب الفضاءات بعامة بالتوقف على قيمة العراق التاريخية والحضارية «وهي في الحقيقة صالات كبيرة كل ما فيها يتحدث عن تاريخ العراق»[1] وللوقوف على ما اقترفته الأيادي الآثمة في حق العراق الذي لم يكن في زمن ما إلا بداية الحضارات الإنسانية، فتناول السرد حكاية بابل والثور الآشوري، وكأن الأيادي الأمريكية اغتالت من خلال فضاء المطار، الإنسانية جمعاء، فكان وصف الرموز الحضارية في المطار بمثابة فتح ستارة الأحداث على مسرح الرواية من خلال المطار كفضاء مكاني وكرمز دلالي. كما أن طريقة الكاتبة في السرد واعتمادها التأريخ الدقيق للأحداث وأماكنها، جعل من قراءة فضاء المطار تتسع لتشمل علاقة السرد الروائي في (إذ سعّرت) بالتأريخ لسقوط النظام العراقي ودخول القوات الاميريكية من بوابة المطار على أساس ارتباط سقوط المطار بسقوط المدينة النهائي.

إنّ فضاء المطار وفضاء الطائرة وُظفا في الرواية دلاليا ليس على اعتبار الأحداث السردية المتوالية في زمن السرد وزمن الأحداث، ولكنه توظيف يطرح عديد الأسئلة تتعلق بمحور الإختيار الذي ينبسط لحظة الكتابة على اعتبار العامل الأيديولوجي الفاعل في عملية الاختيار وهو هنا عامل ثقافي يخص الكاتبة ويظهر في رموزها السردية (هنا المطار والطائرة) مما يجعل فضاء المنغلق لكليهما يقابله تماما الفضاء المنفتح(العراق) ويجعل من الكتابة الروائية طرحا أيديولوجيا يجمع إليه التاريخ بمعناه الخاص والعام أو التأريخ الدقيق للأحداث والتصور التاريخي الحضاري الذي يقابلنا مثلا في فضاءات

---

[1]- إذ سعرت ، ص10

المتحف في الحوار الدال التالي« تعالي انظري إلى هذه الألواح الطينية، هل تعلمين ماذا كتب فيها؟.. انظري، هذه التشكيلة تُقرأ بجدادا–بجدادا؟– إنه الاسم القديم لبغداد–لكن كيف يقولون إن تسميتها فارسية؟–من قال لك ذلك؟ حتى اسم مدينتنا ينكرون انتماءه لنا؟»[1]

هذه الطروحات التي تقابلنا في الرواية وهذه الأدلجة التي لا يخلو منها أي نص مهما كان، تقابلنا في الرواية قيد الدراسة بكل موضوعية حينما يتعلق الأمر بالانتماء السياسي الداخلي، وتكون مؤدلجة تماما حينما يتعلق الأمر بالهوية العراقية والعربية والاسلامية والإنسانية، كما إنها بعيدة عن التوجه السياسي المباشر الذي يكون تمظهره – على مستوى النص– مبتذلا بحيث يغرق النص في طروحات تبتعد به عن القيمة الجمالية والفنية التي ينتظر أن تتوارى خلف البناءات اللغوية والعلاماتية، إلا ما قابلنا من طرح مباشر لبعض الأفكار البعيدة عن التوجه السياسي.

إضافة إلى التصور التاريخي العام في الرواية؛ فإنه كثيرا ما تقابلنا شواهد تاريخية حقيقية لتحول المدينة أو لتحول الفضاء المكاني، وبالتالي ما يستدرجه التحول من رداءات حزينة تلقي بظلالها على الأهل والوطن من خلال الظلال الباهتة التي ارتسمت على البطلة، والمقطع التالي أحد تلك الأمثلة « كان يوم 7 أبريل أو نيسان كما يسميه العراقيون..دخلت الدبابات العراقية غرب بغداد من ناحية المطار حيث بيت ثريا »[2]. ومن أهم العوامل التي أدلجت فعل الكتابة في الرواية عامل الثقافة وهي هنا –بمعناها الخاص

[1]– إذ سعرت ، ص50.

[2]– المصدر نفسه، ص12.

بالرواية- وعي الكاتبة ونقلها لوعيها وأفكارها إلى القارئ بطرق غير مباشرة هي من صميم العمل الروائي، وتتعلق بالدلالة اللغوية والعلامية، وكذلك بطرق مباشرة، كمثل محدّدات القراءة التي قدمتها في معرض الحديث عن الرموز الأسطورية والتاريخية في المطار« وهو يثير التساؤل عن الحكمة من عدم اتخاذه رمزا للخطوط الجوية العراقية برغم فرادته والاستعاضة عنه بطائر صغير»[1] لأن فعل التساؤل الحضاري فعل ثقافي محض، لا تريد الكاتبة من خلاله إجابة بعينها بقدر ما تفتح آفاق التأويل عن السؤال في ذاته، وعن النقاشات التي تدور في فلك الإجابة عنه، بخاصة أن رموز الدولة وحضارتها وهويتها من أهم القضايا الحساسة.

إنّ فضاء الطائرة والمطار –على محدوديتهما البصرية- استطاعا أن يفعلا ثنائية الانفتاح والانغلاق، ومن خلالها تفعيل حركة الذاكرة في رسم فضاءات غاية في الاتساع هي فضاءات العراق ونقل أحاسيس البطلة المفعمة بحب الأرض والمقطع التالي من فصل على جناح الطائرة يدل على الفكرة « سبع دورات ومع كل دورة تتقاذفها الذكريات من كل حدب وصوب»[2] إن فضاء الطائرة على ضيقه دائما فقد اشتغل في مسافة تقديم صورة شاملة عن أحداث الفضاء الهاجس (العراق) ونلحظ ذلك تماما في كم المساحة السردية التي خصصتها الرواية لأحداث العراق بدءا من لحظة عمل مضيفات الطائرة، حيث استمر تصوير فضاء العراق من ص 31حتى ص69 (الفصلين لن نفترق وساحة

---

[1]- المصدر نفسه ، ص10.

[2]- المصدر نفسه، ص24.

الفردوس كاملين) بلا انقطاع سردي أو رجوع إلى فضاء الطائرة أي منذ المقطع« عندما استقرت الطائرة في الجو وبدأت المضيفات بتقديم الطعام للركاب، عادت ثريا إلى وساوسها مرة أخرى»[1]، فالانقطاع السردي الخطي في ومن الأحداث، يعتبر دالا وفاعلا في استغراق السرد على ضفة أخرى في زمن آخر، وعلى فضاءات تجتذب البطلة وجدانيا، لذلك نقول إنّ الانغلاق في حدود الطائرة الضيقة، سبب أساس في استحضار واستدعاء وتحريك الذاكرة. وقد برزت الثنائية أكثر في هذا الفضاء الجسر، فضاء الطائرة.

***فضاء المدينة: ص69-255:**

في محاولة منهجية لتقديم دلالات الفضاء، وكشف علاقات اشتغالها الدلالي مع عناصر السرد الأخرى (الزمن والشخصيات)، نقسم فضاء المدينة إلى قسمين على اعتبار سير الأحداث في زمن السرد، وهذان القسمان هما فضاءات مدينة دبي وفضاءات الشارقة مع ما يتضمنانه من فضاءات مكانية كانت مسرح أحداث روائية (مثل فضاء الغرف، البحر...) عملت -كفضاءات جزئية- على أن تكون محددات في شكلها البسيط أي شكلها المكاني ومنها كان الانطلاق في قراءة دلالات الفضاء بالنظر إلى قيمته الفنية ودلالته

[1]-إذ سعرت ، ص31.

السيميائية باعتبار قراءته كعلامة ومظاهر تأثيره على عناصر السرد وبالتالي تشكيل النسق االدلالي العام الذي تسيّره ثنائيتا (الحضور والغياب) و(الانغلاق والانفتاح).

إنّه على الرغم من تداخل الفضاءات المكانية في الرواية من خلال انتقال البطلة بينها في دبي والشارقة، فإننا قسمناهما تباعا كما ورد في الرواية، وذلك لسبب نراه مهما جدا ومتعلق بفضاء الغياب أو الفضاء الهاجس (العراق) وهو اعتبار مسكن البطلة أو بيتها الذي يعتبر سببا أساسيا ينقل السرد من فضاء الحضور (دبي والشارقة) إلى فضاء العراق، ولعل أهم ميزة جعلته يقوم بهذا الأداء الفاعل في اشتغال الذاكرة وانفتاحها على فضاءات أخرى هو كونه فضاء منغلقا (غرفة مستأجرة في دبي ثم في الشارقة) وعلى أساسها سوف نبحث في ثنائية الحضور والغياب عبر ثنائية الانغلاق والانفتاح.

- فضاء دبي:

إنّ فضاء المدينة دبي يشمل -على المساحة السردية أو الفضاء الطباعي- ستة فصول هي: في دبي، الخيبة الأولى، في ظلال السنديانة، من يقرر، الظلام، صداقة قديمة. وقد جرت الأحداث فيها على مجموعة فضاءات مكانية كان أهمّها البيت الذي كان مسرحا حافلا لكيان البطلة وقد تميّز أساسا بميزة الضيق التي جعلت منه بحق أداتا لخلق فضاء غاية في الاتساع في وجهيه الطباعي والجغرافي، ففيه « جالت ثريا بنظرها في هذا المكان الضيق وهي تحدث نفسها: إيه يا ثريا، من مكان ضيق إلى أضيق، يبدو أن

القدر أحكم قبضته هذه المرة بشراسة»[1]. إن ضيق فضاء الغرفة المكاني خلق للبطلة عالما حزينا متشائما لا تبدو فيه سوى ملامح فضاء العراق بحواريه وأحداثه الأليمة ولا تبدو فيه إلا ملامح أسرتها ترنو إليها بعيون الأسير، فلم تكن شوارع دبي ونظافتها وتحضرها لتسري عن البطلة الهموم، هموم الغربة والبحث عن العمل والحيرة على الأسرة، بل كانت فضاءات دبي تجد في الرواية ما يقابلها من فضاءات العراق المناقضة لها، مما يؤكد على أن ارتباط الفضاء بالشخصية الروائية هو ارتباط ذهني ونفسي بالدرجة الأولى، ففي فصل الظلام قدمت الرواية شكلا من أشكال تفاعل الفضاء مع الإنسان من خلال فعل الأنسنة والمونولوج، فلا تشير البطلة إلى فضاء دبي إلا لتغرق في فضاء العراق « لم يكن مساء دبي المفعم بالأضواء يشبه ذلك المساء الذي غرقت فيه بغداد بالظلام، كان مساء موحشا وهي تعود إلى بيتها لأول مرة بعد عشرين يوما من الاحتلال »[2]. فقد جعلت البطلة من ليل مدينة دبي واجهة تنفذ منها إلى ليل مدينة بغداد التي رسمتها امرأة تختفي بجدران الليل حياء أن يراها أبناءها وهي تُهتك في خدرها، وهذه المدينة/المرأة الجريحة استعانت بالليل لتفر من وجه أبنائها، فدار بين المدينة الحزينة والبطلة الحزينة حوار يفوح بريح الحزن «ما هذا السواد يا أماه؟- مذ ولدت يا ثريا والنار والدخان حولي- سوء الطالع؟- من كثر ما سعرت نار المنصور استحالت سوادا يغشاني- سوادك يخنقني-

---

[1]- إذ سعرت ، ص101.

[2]- إذ سعرت ، ص 129

وبعدك يقتلني- وهل تريديني أن أرقص طربا؟- لقد عشت أياما حلوة على صدري- وأينه الآن ليدفيني؟- البرد يقطع أوصالي، فكيف أمنحك الدفء؟»[1] .

إنّ هذا الحوار بين المدينة والبطلة الذي رسم تفاعل الأخيرة مع الفضاء المكاني جعل من هذا المونولوج يوازي مستوى الحوار على اعتبار أن طرفي الحوار يملكان المستوى ذاته. فالمدينة هنا مثل البطلة امرأة ضعيفة حزينة تتقاسمان الألم وتستأنسان ببعضها استأناس الأم وابنتها، وفي هذا الفصل استطاع الفضاء أن يرقى ويتداخل ويتفاعل مع الإنسان حتى يذوب الأخير في الأول فلا يكاد ينفصل أي عنصر منهما عن الآخر.

- فضاء الشارقة:

لقد سبق أن ظهرت الفضاءات المكانية لحضور البطلة الجزئي ظهورا أداتيا كان واجهة للولوج إلى الفضاء الهاجس الذي احتوى كيان البطلة وفسّر ونظم حركتها السردية، فلم يختلف فضاء مدينة الشارقة المكاني بهواجسه عن فضاء الشارقة، بخاصة عندما نجد أن نقطة الارتكاز السردي في تصوير الفضاء الهاجس هي نفسها في كلا الفضاءين، فالانتقال كان في مستوى واحد وفي حدود واحدة أي المكان الضيّق (غرفة)، لذلك سوف نركز في هذا الفضاء دائما على علاقة البطلة ببيتها في الشارقة على اعتبار أنه الفضاء المكاني المتسع بطريقته أي بوصفه أداة تصوير الفضاء الهاجس.

يضم فضاء الشارقة مجموعة فصول هي: غربة جديدة، حرب تموز، رائحة القهوة، الجارة أم ماريو، عند بحر الجميرا، ذكريات راحلة، الطريق إلى النجف، خيبة جديدة،

---

[1]- المصدر نفسه، ص130

سيمفونية الفلوجة، هل تغير العلم؟، حقا!، أقل خطورة، اليوم الموعود، وهي كلها فصول اشتغلت بطريقة مميزة كان فيها الانتقال سريعا بين الحضور والغياب، ففي مسار السرد الخطي كانت الفصول بشكل تتابعي، إما تنتمي إلى فضاءات الحضور الجزئي (الإمارات) وإما الحضور الكلي الوجداني (العراق) وإما فضاءات مشتركة، وكان الانتقال بينها يوحي بتشتت البطلة بين تلك الفضاءات؛ بحيث يمثّل الفصل الأخير (اليوم الموعود) التقاء الفضاء عتباتيا ودلاليا مع السير الخطي للسرد، لتتشكل نهاية وجدانية للنص بلم شتات البطلة والتقاء الفضاءات وبالتالي النهاية المفتوحة التي اختارتها البطلة في آخر كلمة لها(لقد بدأت الرحلة).

إنّ الفضاء الذي اختارته الرواية في مدينة الشارقة –إضافة إلى ميزة الضيق التي جعلت منه فضاء ذاتيا– كان فضاء ينتمي انتماء مباشرا إلى حقل الخوف والرعب الذي كان قاسما مشتركا بين فضاءات الحضور وفضاءات الغياب؛ حيث إن الفضاء المكاني في الشارقة عبارة عن غرفة (غرفة رجل ميت) إنها أشبه بالقبر، لقد أحست البطلة أنها في عالم آخر وأن شعور الموت يرخي جسدها « أرادت تحريك ذراعيه ا فلم تستطع، حاولت تحريك قدميها لكن من دون جدوى. (هل مت؟ هل هذه حرارة الجحيم) هذه غرفة حسين سأتعفن هنا قبل أن يعلم بي أحد»[1] مثلما خبرت هذا الإحساس في مواضع كثيرة في العراق « قال لي نبيل إنّ من يموت بعيدا أن أهله ودياره يعتبر شهيدا، هل هذه حسن العاقبة؟ لكن لم لا أرى الملائكة ولا أشم طيب الجنة؟ ... استمرت ثريا تحدث نفسها

---

[1]– إذ سعرت. ص. 160

وتحرك أصابعها لتتأكد من بقائها على قيد الحياة »1 لذلك تجد البطلة تحاول الهروب قدر المستطاع من هذا القبر، لكنّه قدرها أن ترى أيادي الموت ممتدة نحوها، فقد صارت الغرفة التي تعيش فيها جزء مما كانت تحاول الفرار منه إنه قدرها الذي تجده أمامها، فالغرفة التي تتعذب فيها وتارى نفسها ميتة فيها أشبه بالقبر أو القبو الذي يمثل –على رأي باشلار غاستون–«الهوية المظلمة للبيت،وهو يشارك قوى العالم السفلي حياتها»[2] حاولت البطلة الفرار من قدرها بقدرتها على الفرار من الغرفة ولكن أنى لها الفرار من فضاءات العراق الهاجس الذي يراوح قلبها وعقلها، لقد لجأت إلى بيت الجارة رقية لعلها تشتم رائحة الحياة، وظهر ذلك جليا من خلال الحوار التالي:

– طب إنت بتتامي بالبيت؟سألت أم ماريو

– الله عالم بحالتي، أنا في بيت رقية[3]

إن رائحة الموت التي طفت على سطح هذا الفضاء لم يكن فقط من خلال بيت الرجل الميت الذي تسكنه البطلة، ولا ضيق الغرفة ولا كذلك استحضارها الدائم لفضاءات العراق الجريح، بل من خلال ما قدمه النص السردي من حوارات مميزة للبطلة مع البحر ومع الليل ومع والديها، وقد تميّزت في مجملها بسحابة الحزن التي تنقل البطلة من عالمها الواقعي إلى عوالم الهواجس المتراكمة والمتدفقة، ففي حوارها مع والديها إثر حادث

---

[1]– المصدر نفسه، ص161

[2]–غاستون باشلار، جماليات المكان، ص66.

[3]– إذ سعرت ، ص174.

مرور، تعود البطلة طفلة صغيرة تلتصق بوالديها وهي صورة من صور التصاق البطلة بفضاء الهاجس/ الأرض:

-بابا ضمني إليك، البرد قارس

-لالا يا ثريا عودي من أجلهم، لا تستسلمي.[1]

مما سبق يمكن أن نقول إنّ فضاءات الشارقة المكانية حققت تماما ثنائية الحضور والغياب وذلك من خلال العتبات أولا والتي تجلت في الفصول وفي الفضاء الطباعي، وكذلك في دلالاتها وتعالقها مع مضمون الرواية إجمالا.

ب- فضاءات الحضور الكلي:

كما أسلفنا الحديث عن المقصود بالفضاء الكلي أي فضاء حضور البطلة وجدانيا أو الفضاء الهاجس، فإننا سنركز في دلالات هذا الفضاء على تعالق تشكيل العتبات النصية مع مضمون الرواية أولا، وما نستنتجه من تشكيل الأنساق الدلالية لتقديم الفضاءات، مع التأكيد على أنّ من أهم ما ميّز النص السردي (إذ سعّرت) هو تشكيله المقطعي والتمفصل الذي لم يكن فقط على مستوى الفصول الثلاثة والعشرين، بل قابلنا في كل أوجه الرواية مثل فعل الانتقال السريع بين الفضاءات الذي مثلنا له بفضاءات الشارقة، وكذلك الوجه الآخر على مستوى التشكيل اللغوي وهو الوجه الأسلوبي، أي توظيف الجمل القصيرة الذي تعالق تماما مع ميزة الرواية عامة وهي التمفصل، والذي تعالق بدوره مع وظيفة البطلة (الصحافة) وما يميّز هذه الوظيفة من تفصيل وهي المهنة التي اختارتها الروائية

---

[1]- المصدر نفسه، ص206.

كمحور للسرد يجمع إليه الفضاءات من جهة، ويفسر من جهة أخرى شمولية الرؤية لهذه الفضاءات.

يشمل فضاء العراق –في مستواه الطباعي– فصولا كاملة وخاصة بأحداث الاحتلال بتأريخها الصحيح وبأحداث العراقيين من خلال البطلة وأهلها وهي: **في ساحة الفردوس في ظلال السنديانة، الظلام، رائحة القهوة، الطريق إلى النجف، سيمفونية الفلوجة، هل تغير العلم، أقل خطورة**، وفصولا أخرى مشتركة مع فضاءات الحضور الجزئي في الإمارات، ومن جهتها كانت تحوي –طباعيا–مساحة سردية هامة عن العراق المكان والحدث والدلالة، وهي: **بداية الحكاية، على جناح الطائرة، لن نفترق، الخيبة الأولى، صداقة قديمة، الجارة أم ماريو.**

لقد شكّلت هذه الفصول نوعا من الشمولية في محاولة للإحاطة بتخوم فضاءات العراق، التي أرادت الرواية أن تعتمدها ولو بصورة مضغوطة ومتقطعة عن أحداث العراق إبان الاحتلال، وما رافقه وخلّفه من آثار على الحضارة وعن المدنية التي تفانى العراقيون في صنعها، وعن الوحدة والهوية التي لم يستطع المحتل أن يفرض منها إلا فرقعات لابد يوما أن تزول ويزول دويّها، فكان العراق كله مسرحا لأحداث الرواية كما كانت البطلة تشتغل على كامل الأرض العراقية المحتلة، فعندما سألها الصحفي الأميركي عن فضاء اشتغالها أجابت « العراق كله ساحتي، الموصل والنجف والفلوجة والأهواز في

الجنوب »[1]، وهو بالفعل ما قامت به البطلة الصحفية في هذه الرواية حيث بدت وكأنها دليل أماكن ليست للسياحة فقط بل لنقل المعاناة من خلال العمل الصحفي، ومن خلال البطلة ذاتها كونها عراقية تقاسمت مع أهلها وأبناء بلدتها مُر الحياة والخوف والرعب والجوع وكل ما يرافقه فقه الاحتلال العسكري من اعتقال وتعذيب جسدي ونفسي، وغيرها من مسميات الشر، فقد وقفت عند اغلب الأماكن التي شهدت أحداثا تاريخية في العراق عند احتلاله مثل أحداث ملجأ العامرية، أحداث الكوفة، والنجف والزعفرانية والبصرة...وغيرها، بالإضافة إلى المواضيع التي طرحتها الفضاءات المكانية وتتعلق أساسا بالتاريخ والحضارة، الأمر الذي نلمسه عن قرب في الفصل المشترك (لن نفترق)، حيث تسارع السرد في تسمية الأماكن التي سقطت في يد الاحتلال «إذا كانت الدبابات قد وصلت إلى الرصافة، فهذا يعني أن الكرخ سقط بالكامل، وزارة الإعلام هناك والتلفزيون الرسمي و... شهقت ثريا وكادت توقف السيارة»[2] وهذه السرعة كانت على حساب الذاكرة التي غرقت في موضوع حضاري وتاريخي بحت، وهو موضوع احتلال المتحف وما يحتويه من نفائس الإنسانية جمعاء، وفيها يتباطؤ السرد لفسح المجال للذاكرة لتوصيف المتحف الذي احتوى نفائس الإنسانية «جالت روحها بين جدران المتحف الوطني، تذكرت عالمة الآثار الدكتورة علياء، وهي تجوب معها في رحلة بين ثنايا تاريخ

---

[1]- إذ سعرت ، ص234.

[2]- المصدر نفسه، ص 140.

هذا البلد الذي أشبعه الدهر حروبا أصابته بالتخمة، حتى إن الآثار الباقية من حقب ما قبل التاريخ أبت أن تصور الإنسان العراقي، إلا محاربا يحمل سيفه ودرعه»[1].

لم يكن أمر الشمولية والتفصيل في تقديم الفضاءات محصورا على أحداث الاحتلال الأمريكي فحسب بل ارتبطت الأماكن بتاريخها وبمواضيع حضارية غاية في الحساسية مثل تواجد اليهود في بغداد وصعوبة الوصول إليهم فكانت حواري بغداد القديمة وأزقتها مسرحا لقضايا حساسة تفاعلت معها البطلة فكانت جزءا منها« فلم يكن أحد يتوقع أن ثمة يهودا لا يزالون يعيشون في العراق، ذهبت إلى الأحياء التجارية في بغداد القديمة، مثل شارع النهر وحي البتاوين، صورت المباني التجارية التي يمتلكونها، وحتى الكنيست الموجود في تلك المنطقة..»[2].

لقد كانت عين البطلة في تقديم الفضاءات هنا عين واقعية وموضوعية غلب عليها الطابع الصحفي وهو ما زاد الرواية قيمة فنية، ولم يغرقها في الوجدانيات والانحيازات التي تفوح منها رائحة الأيديولوجيا السياسية ولكنها كانت تعمل بشكل أقرب إلى الإشارات والتجزيء وهذا خدمة للميزة التي أشرنا لها وهي ميزة الشمولية في نقل الفضاء «ومن المفارقات أن ميليشيات الأحزاب التي تقتل الناس طولا وعرضا، وكل منها يرفع أجندة

---

[1]. المصدر السابق، ص 49.

[2]. المصدر نفسه، ص 93.

معينة تتناقض وتختلف اختلافا جوهريا فيما بينها، ويفترض أن مصادر تمويلها مختلفة، هذه الميليشيات لم تتقاتل فيما بينها يوما وكانت ساحتها الإنسان العراقي»[1].

بالإضافة إلى الشمولية التي عبرت عنها الرواية بالإشارات والتفصيل والتكثيف في توصيف الفضاءات المكانية وحالتها في الاحتلال الأمريكي، فإننا نجد البطلة تحط رحال كاميراتها في مواضع بعينها شهدت أحداثا هامة وتاريخية، كان توصيف الفضاء لها وثيقة تاريخية بعين شاهدة على الحدث، ففي فصل **سيمفونية الفلوجة،** اخترقت البطلة حدود المدينة واستطاعت أن تضع القارئ تماما في حالة الخوف وفي صورة الدمار الذي لحق بها من خلال وصف المدينة من حدودها(بلدة كرمة)إلى داخلها مرورا بنقاط التفتيش للقوات الأمريكية، غير أنها ركزت على نقطة هامة في خارطة الاحتلال وهي احتلال قلب الفلوجة، فقد بدا التناقض صريحا بين الاحتلال الكامل لتخوم المدينة وإحكام القبضة على قلبها من طرف االمقاومين، وذلك تصوير آخر للمقاومة العراقية بخاصة في هذه المدينة الشهيرة « كانت محاولة دخول الفلوجة في البداية ضربا من المستحيل، لاسيما بعد بدء العمليات العسكرية، والمقاومة الشرسة التي انطلقت من داخل المدينة »[2].

وهذا التناقض الذي لف هذه المدينة من داخلها وخارجها انعكس على نفسية البطلة في توصيفها للفضاءات؛ فعلى الحدود التي كانت تصلها البطلة نجد أنها تصفها بسرعة عكس توصيفها للداخل أين تجد نوعا من الفسحة والأمان والتباطؤ « تعودت ثريا أن

[1]- إذ سعرت ، ص137.
[2]- إذ سعرت ، ص212.

تتوجه يوميا إلى حدود مدينة الفلوجة، عبر بلدة الكرمة المتاخمة، لتأخذ الأشرطة »[1] هنا لا نجد البطلة تصف مدينة الكرمة التي تتوقف عندها لتأخذ الأشرطة، عكس ما نجده في توصيفها لداخل البلدة عندما تسنى لها دخولها « الفلوجة مدينة غافية في أحضان الطبيعة الخضراء وأغصان أشجار البرتقال والنارنج التي تتدلى في حدائق البيوت وهي تعانق الأرصفة، تحكي قصة حب بين كل مكونات هذه البقعة، ولون الشفق الأحمر الذي احتضن ذلك النهار...»[2] فعلى الرغم من أنه نهار من نهارات الاحتلال، إلا أن البطلة الساردة نقلت الفضاء بما انعكس على نفسيتها عند ولوجه لأنّ قلب المدينة الذي تصفه لم يكن كتخومها، وهو الأمر الذي انعكس تماما على بنية السرد من جهة السرعة والتباطؤ، مثلما انعكس على بنيته العميقة من خلال المباشرة في نقل أحاسيسها تجاه المكان « تعجبت ثريا من نفسها ومن سطوة هذه المدينة عليها، وهي التي لم تدخلها إلا قبل دقائق، وكل ذلك العنف المتأهب على المشارف لتشويه هذه اللوحة، لم يكن سوى نفثة شيطانية تخشى هذه السكينة»[3].

إن مبدأ الشمولية والتفصيل والإحاطة التي التزمته الرواية في نقل فضاءات الدمار والتفاعل معها، تخطى حدود المكان العام والساحات والمباني والطرقات ليلج حتى فضاءات غاية في السرية، على الأقل عن أعين الصحافة، وهي فضاءات الاعتقال والتعذيب الجسدي والنفسي الذي توغلت فيه البطلة ونقلته، لا بعين الصحفي فقط ولكن

---

[1]- إذ سعّرت ، ص213.

[2]- المصدر نفسه ، ،ص215.

[3]- المصدر نفسه ، ص215.

بين المعتقل أيضا؛ ففي فصل(هل تغيّر العلم) الخاص –طباعيا– بفضاءات العراق/ الهاجس، تقدم الرواية حادثة اعتقال البطلة وفريقها الصحفي في محاولة يائسة لاكتشاف الفضاء المكاني للقاعدة الامريكية «كان الشابان ينظران من خلال فتحة صغيرة في سقف تلك الدبابة، ويحاولان أن يتبينا الطريق، لكن محاولتيهما باءت بالفشل، فلم تكن الليلة مقمرة، وصادف فيها خسوف كلي، تحسسا الطرق الوعرة، من دون جدوى.. أحس الجميع بأن لا نهاية لهذا الطريق»[1] هذه المغامرة تعتبر ذات دلالة هامة في تقديم الفضاءات المكانية على اعتبار أنها لم تكن بعين صحفية بل بعين معتقل، فلو كانت بعين صحفية في مهمة رسمية مثلا لكان تقديم الفضاء المكاني مزيفا وخاضعا لتمويه الصحفيين من قبل قوات العدو، لذلك فإن هذه المغامرة الأقرب إلى الحقيقة الملموسة منها إلى التغطية الصحفية.

لقد كانت القاعدة الخاصة بالتحقيقات والتعذيب قائمة على مكان خاص بشركة عراقية تصنع الشاحنات والحافلات، في إشارة إلى أن الاحتلال قائم على طمس المعالم الاقتصادية « نحن في الدورة، في شركة سكانيا العراق/حيث كان يتم تصنيع شاحنات وحافلات نقل الركاب قبل الاحتلال والحصار؟/ بالفعل.»[2]. وبعد هذه الإشارة الهامة يقابلنا تفصيل دقيق جدا وذو قصدية رسالية في الطرح على أساس نقل خبايا الاحتلال وحقيقته «كانت القاعدة تمتد على مساحة كبيرة من الأرض، يحيط بها سياجان متوازيان على

[1]– إذ سعرت ، ص223.
[2]– المصدر نفسه، ص 224.

ارتفاع نحو ثلاثة أمتار، مبنيان من الطابوق والإسمنت ومحشوان بالتراب لصد الهجمات، وعند كل زاوية ينتصب برج حديدي للمراقبة، وداخل الساحة الترابية تصطف عجلات عسكرية من نوع هامر وهامفي، وعدد كبير من الأعتدة روسية الصنع التي صادرتها القوات الأميركية من مخازن الجيش العراقي السابق، وعلى بعد نحو مائتي متر تنتشر مبان من طابق واحد بصورة أفقية على شكل حرف L باللغة الإنجليزية، وخلف هذه المباني غرف صغيرة مستطيلة الشكل، عبارة عن مراحيض متنقلة يستخدمها الجيش الأميركي، لم تكن الإضاءة في المعسكر كثيرة، بل بالقدر الذي يسمح بالرؤية فقط.»[1]

إنّ هذا التفصيل في وصف القاعدة الأمريكية التي أقيمت على أنقاض اقتصاد العراق وقوته، يقدم شكلا من الأشكال النموذجية المتنقلة للقواعد التي استغلتها قوات الاحتلال في التحقيق والتعذيب، وهو تفصيل يأخذ بيد القارئ إلى اكتشاف حقيقة المحتل عن قرب، بخاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار الموضوعية التي تحلت بها البطلة في مواضع كثيرة من النص من مثل « نعم، كانت القوات الأمريكية ودودة جدا مع الصحفيين في بداية الأمر، وخصوصا المارينز..يسلمون على الناس، ويمزحون معهم، ضربوا طوقا أمنيا حول فندقي الشيراتون والميريديان لحماية الصحفيين كما قالوا »[2] وما قالته البطلة لنفسها حين تفاجأت باستباحة القوات الامريكية لبغداد بكل يسر وبلا مقاومة تُذكر« أين هم؟ لقد كانوا

---

[1]- إذ سعّرت، ص 225.

[2]- المصدر نفسه ، ص54.

يملأون الشوارع..كنت أراهم كل صباح، وأنا ذاهبة لعملي، لكن..أين اختفت القيادات الكبرى لذلك الجيش الجرار؟ !..هل ثمة خيانة، أم تهاون، أم ماذا؟»[1].

إنّ التفصيل الذي اعتمدته الرواية في فضاء القاعدة الأمريكية، وعلى غرار كل الفضاءات المكانية الأخرى، وبالإضافة إلى ميزة الموضوعية في الطرح، كان عاملا هاما في تحقيق النسق الدلالي الذي تتعالق فيه كل العناصر السردية وبخاصة تفاعل الشخصيات مع المكان، الأمر الذي جعل غرفة التحقيق تبدو غرفة تعذيب من خلال الآثار التي نقلتها البطلة عبر دقتها في وصف الغرفة، فهي: «غرفة معدنية تتوسطها طاولة مستطيلة عليها قناني مياه معدنية وعدة كراسي سوداء اللون، الغرفة مضاءة بمصابيح الفلورسنت البيضاء، وجدرانها مطلية باللون الأبيض تغطيه بقع سوداء وآثار الأصابع بدا كأنها لشخص خائر القوى، فهي تمتد من منتصف الحائط وحتى الأسفل حيث قطرات حمراء متناثرة على الأرضية كأنها رشة دم. كان جو الغرفة كئيبا يبعث الخوف والقلق لمن لم يعتد عليها.»[2] وبما هي غرفة للتحقيق فإن البطلة تجاوزت الوصف الدقيق لها إلى احتمال كونها للتعذيب من خلال جملة (وآثار الأصابع بدا كأنها لشخص خائر القوى.. قطرات حمراء متناثرة على الأرضية كأنها رشة دم..). وبعد ذلك تؤكد أن الغرفة للتعذيب ليس من خلال إيقونات وإشارات على فضاء الغرفة فقط، ولكن لانّ المحققين بدأوا فعلا في تعذيب رفقاء البطلة في انتظار دورها« أما في الغرفة المستطيلة فالنقاش ما

---

[1]- المصدر نفسه ، ص15.

[2] إذ سعرت ، ص225.

زال محتدما، وقد بدأت مرحلة التعذيب الجسدي، وكانوا بدأوا بأسد..»[1]. من خلال هذه المرحلية في تقديم فضاء غرفة التحقيق والتعذيب يمكن أن نؤكد على أن توصيف الفضاءات المكانية في هذا الفصل وفي غيره من الفصول تم عن طريق تفعيلها مع الأحداث لذلك نقول إنها كانا فضاءات مكانية أولا وذهنية أساسا.

إضافة إلى هذه النقاط التي نعتبرها ملاحظات عامة يمكن أن نقدّم نموذجا لعمل الكاتبة الروائي في تقديمها لبغداد كفضاء مكاني وكحدث تاريخي وكانقلاب حضاري.

***بغداد (الموت والحياة):**

النموذج الذي نقدّمه هنا يقابله فصل يُعتبر طباعيا فصلا مشتركا بين فضاء الحضور وفضاء الغياب، وهو فصل**(بداية الحكاية)** الذي ابتدأت به الرواية المسار السردي الخطي، لذلك تميّز جزؤه الخاص بالعراق بميزة التكثيف الذي شمل عناصر كثيرة منها التأريخ الدقيق، الانتقال بين الأماكن ومتابعة الأحداث بسرعة وتفصيل.

لقد بدت بغداد في هذا الفصل ذات وجهين أحدهما يمثل صورة داكنة للموت والأخرى صورة هادئة للحياة يفصل بينهما نهر دجلة وجسور بغداد، والانتقال بينها يمر عبر انتقال البطلة من بيتها إلى بيت جدها، هذا النهر الذي ألح على البروز في مواضع كثيرة من الرواية لم يكن في هذا الفصل إلاّ عروق المدينة التي تسيل فيها دماء الموت والدمار، وما على المتلقي سوى اتباع البطلة ليعرف مسرى الدماء التي تسير في الرواية مع آلات الدمار الأمريكي.

---

[1]- المصدر نفسه، ص232.

انطلق توصيف الفضاء المكاني لبغداد يوم سقوط التمثال الرمز من فضاء منغلق هو بيت البطلة، البيت الذي حددت موقعه بدقة بحيث كان الأقرب للمطار أين انطلقت القوات في احتلال بغداد وهذا تأكيد آخر على أن تصوير الفضاءات المكانية لمدينة بغداد يرافق عن قرب القوات الاميريكية في انتشارها عبر أرجاء بغداد « دخلت الدبابات الاميريكية غرب بغداد من ناحية المطار حيث بيت ثريا »[1]

البيت يمثل بؤرة ونواة لنقل الصورة الشاملة للمأساة، كان بيتا كبيرا يتوسط حديقتين ويطل على شارع رئيسي، وقد نقلت الرواية صورة مفصلة عن فضاءاته المكانية الهادئة والجميلة «... وعند شباك الصالون تزهر شجرتا كردينيا تتنافسان على المكان مع أزهار شجرة الروز، تتلألأ الحديقة شتاء بثمار النارنج والبرتقال والكمثري... وعلى الحائط لوحات رسمت باليد وخزائن خشبية عليها أبواب زجاجية وضعت فيها التحف والكريستال»[2]. إن هذا الفضاء المكاني الجميل وهذا التفصيل في نقل زواياه وأشيائه في بداية توصيف فضاءات العذاب ببغداد، هو توصيف للشطر الأول من الحياة وقد نُقل في هذا الفصل من خلال اشتغال الذاكرة على أنه البؤرة الأعمق فيها حيث البدء الجميل، وهو ما يناسب تماما عنوان الفصل (بداية الحكاية) على أساس أن الآتي انتقال من الشطر الجميل للحياة إلى شطرها المحتضر عبر نهر دجلة وجسور بغداد.

---

[1]– إذ سعرت ، ص12

[2]. إذ سعرت، ص 14

فضاء البيت الجميل في هذا الفصل لا نشتم في أوصافه رائحة البؤس والخوف، فكأن البطلة المشاركة في السرد أرادت من خلال هذه الصورة الجميلة للبيت أن تنقل القارئ من الماضي إلى الحاضر، من السلام إلى الحرب أو من الأمان إلى الخوف وذلك عبر الانتقال السريع والهروب من هذا البيت إلى فضاء مكاني آخر يكون أأمن أو على الأقل آمن إلى حين، فنقطة البداية كانت مكثفة ودالة على الخوف، ومنها نعي تحول الفضاء المكاني (البيت) من حالة الأمن إلى حالة جديدة انطلقت منذ 07 نيسان، فالبيت الآن صار في أسمى معاني الانغلاق (الفضاء المكاني) والتكثيف (الفضاء الدلالي)؛ لأنه شمل الأهل الذين اجتمعوا على الخوف و البحث عن الأمن عن طريق الرحلة التي ليست إلا رحلة الموت « وفي المنزل جمع غفير من الأهل، أبوها ذلك الجبل الشامخ، لم يشعر بالأمان عندما بدأ الخوف يدب في قلوب الجميع »[1]، ومن هذا الفضاء المكثّف والمنغلق تنطلق الرواية في تقديم المدينة الرمز بغداد من عين غاية في الدقة اشتغلت على مستوى السرد كدليل لا يفوت قشة في الطريق إلاّ التقط لها صورة، وبخاصة أن النص السردي يعد وثيقة تاريخية لصحفية عراقية شاهدة عيان على لحظة الاحتلال.

تنطلق البطلة في رحلة هروب من الموت إلى الحياة، تنقل عائلتها معها بسرعة الهارب من رصاص الاحتلال، وتكاد تجزم أنها لن تعود إلى فضاء الأمان مرة أخرى «

[1]- إذ سعّرت، ص13.

جالت ببصرها مرة أخرى في البيت الذي ضمها وزوجها عشر سنوات مضت، قلبي يحدثني بأنّي سأفارقك يوما بلا رجعة »[1]

تصوّر البطلة فضاءات بغداد في مسيرتها بين الحياة والموت عبر مسميات مكانية، بطريقة تجعل من كل مسمى يبدو وكأنه يُذكر لآخر مرة في فضاء الحياة قبل أن تلحقه يد الموت ملطخة بدماء الاحتلال؛ لأنّ البطلة في انتقالها ترسم طريق الدبابات الاميريكية وراءها « طرق ملغومة بالخطر، وثريا ترى كل هذا بعين، والعين الأخرى على طفلتيها الملتصقتين بحضن أبيهما والجدة، كاد قلبها يتوقف وقد أوشكت أن تدوس بعجلات السيارة جثة مرمية على الطريق »[2]. ويخيّل للقارئ أن البطلة تخاف أن تنسى ذكر شارع أو مكان أو ساحة مخافة أن تشوّه التاريخ، أو أن يضل القارئ طريقه معها وذلك لحرص البطلة الشديد على رسم صورة مدينتها بغداد التي تحتضر وعلى تدوين تاريخها بعين عراقية، وكذلك لغلبة النفس الصحفي عليها، الصفة التي لم تستطع البطلة الساردة الحياد عنها حتى تجلت في نسيجها السردي على مستوى البنية السطحية وعلى مستوى البنية العميقة « تجاوزت منطقة تجارية في حي الكاضمية العريق، كانت مهجورة والمحلات ومغلقة، في هذه المنطقة بالتحديد، لم تكن السيارات تستطيع السير بيسر، ومن يريد التسوق يفضّل الذهاب بسيارة أجرة»[3]. من هذه المنطقة رسمت البطلة صورتيها جنبا إلى جنب صورة جديدة طغت عليها ألوان السواد (مهجورة، ومغلقة) وصورة أخرى قديمة

[1]. إذ سعرت. ص. 16

[2]– إذسعّرت، ص17.

[3]– إذ سعرت ، ص17.

تنبض فيها رائحة الحياة والصخب(لم تكن السيارات تستطيع السير). وهذا الرسم الجديد الذي تقدمه الرواية ليس إلاّ وجها من أوجه بغداد التي تعيش على وقع الاحتضار؛ حيث يدب الموت في أوصالها عضوا فعضوا، ومنه كان انتقال البطلة وأهلها إلى فضاء آخر، إنه فضاء الجسور جسور الأئمة « ساحة عبد المحسن الكاظمي الشاعر الكبير بانت أمامهم.. وهنا تنفس الجمع الصعداء، فجسر الأئمة صار على مرمى البصر، ستعبر النهر وتكون في جانب الرصافة. وأخيرا وصلت الجسر، ستغادر جانب الكرخ، عسى أن تكون الأوضاع أهدأ هناك.»[1]، لقد بدت الفضاءات المكانية التي عبرتها البطلة إلى ما تعتقد أنه بر الأمان، شبيهة بالأضواء التي على الطريق فجاءت أوصافها باهتة سريعة ذات قيمة دلالية قوية من حيث إنها استطاعت أن تنقل للقارئ سرعة الهروب من وقع الدمار الذي ألحقته الدبابات الأمريكية بذات الفضاءات، ويتأكد هذا الطرح حينما نقابل ما تصف به البطلة نهر دجلة الذي كانت جسوره إسراء البطلة وأهلها من الخوف إلى الأمن ونم الحياة إلى الموت، وهنا يتباطأ السرد في وصف دجلة مما يعكس مسحة من الأمان على وجوه ونفوس الراحلين إلى الحياة « بدا نهر دجلة كأنه في غيبوبة لا يريد أن يصحو منها، وقد غادرته زرقته الناعسة" ربما كان يعلم قبلنا ما سيحدث فتعكّر مزاجه، أو ربما لأنه لم يكن راضيا عن كل ما مرّ به من ويلات وحروب"...»[2]

---

[1]. إذ سعّرت، ص 17.

[2]- إذ سعرت ، ص18.

لقد أعطت الساردة لنفسها فسحة من التأمل في النهر بما يعكس تماما انبجاس الأمل والأمان « زوارق الأعظمية غافية على الضفة الثانية يكسو خشبها برد فراق الأحبة، فلا شباك تفرح بالأسماك، ولا صياد يدعو في الغبش أن يرزقه الله...»[1] إن نهر دجلة في هذا الفصل لم يكن فقط فضاء مكانيا تعبره البطلة للانتقال من الموت والدمار الذي خلفته على ضفته إلى الحياة التي تضمنها الضفة الأخرى، إنه فضاء حزين، ينتظر قدوم جحافل الشر. فقد غادره مريدوه إيذانا بمغادرة الحياة إنها صورة أخرى للاحتضار.

إنّ نهر دجلة وجسوره شريان الحياة وبرزخ الانتظار ولكنه –على مر فصول الرواية– لم يكن أبدا سدا منيعا يحمي الحياة على ضفافيه، فالبطلة عند عبورها هذا الفضاء التقت صورا هادئة صافية للأمان والسلام ولكنها صورا لا تلبث أن تدنس، غير أن تدنيسها لم يكن استشرافا تقدمه البطلة قبل أوان تدنيسه من الاحتلال فقررت أن تنقل الصور الجميلة لعلها تكون شاهدة على لحظات حالمة قبيل الدمار «جانب الرصافة في بغداد حيث ولدت ثريا وترعرعت كان مفاجأة للكل، الحياة عادية في الشوارع مسجد الإمام أبو حنيفة النعمان عامر بزواره وساعته المميزة، والمقبرة القديمة خلفه تغطيها أشجار السدر، ورائحة الخبز الزكية تنبعث من ذاك الفرن الحجري القديم»[2] إن الحياة على الضفة الأخرى تمثل للبطلة الرمق الأخير الذي لا تفتأ أن تنهل منه وكأنه نبع سينضب بعد حين؛ حيث إنها لم تتوان عن الاستمتاع بفضاءات هذه الضفة « ها هي

---

[1]. المصدر نفسه، ص 18.

[2]. إذ سعرت، ص 18

ساحة عنتر التي ينتصب فيها الفارس الأسمر ملوحا بسيفه ما يفتأ يذكر الحبيبة حتى وإن نهلت منه بيض الهند »[1]، إنها لا تمر على مسميات هذه الضفة الهادئة مرور الكرام مثل مسميات الفضاءات على الضفة الأخرى بل تتوقف عندها وقوف المتأمل « يممت مع انحناء الساحة نحو شارع عمر بن عبد العزيز، إنه شارع هادئ يغفو سكانه على رائحة زهر النارنج والبرتقال "القدّاح" في الربيع، وفي الصيف يعبق الشارع بعطر الرازقي أو الفل وزهرة الكاردينيا، هنا في هذا الشارع بيت جدها لأمها..»[2].

على هذه الضفة الهادئة بيت آخر فضاء منغلق ينتظر منه احتواء ملامح الحزن التي بدأت تتلاشى عندما « هبت نسمات ربيع بغداد تداعب وجوه الجميع تنعش الأرواح العطشى إلى الهدوء والطمأنينة وشنفت الأنفس روائح الزهور وشتلات الأشجار وعشب الأرض الندي»[3]

إن الانتقال من البيت على ضفة الدمار إلى البيت على ضفة الأمان هو ما يفسر وصف فضاء بغداد بأنه فضاء الموت والحياة. فقد انعكست ملامح فضاء الأمان على وجوه الأهل في انتظار غد آخر، غد مجهول لكنه غد للخوف.

لقد اشتغلت الفضاءات في رواية (إذ سعرت) على بناء نوع من التشكيل الذهني على اعتبار اشتغال ثنائية (الحضور والغياب) وتفاعلها مع ثنائية (الانغلاق والانفتاح) وقد قامتا على بناء نوع من التحديد الأيديولوجي لسيرورة تشكيل المعنى، وقد اشتغلا على بناء

---

[1]. المصدر نفسه، ص 19

[2]. إذ سعّرت، ص 19

[3]. المصدر نفسه، ص 20

هيكل قائم على تفاعل المكان والزمان مع النشاط الذهني الذي جعل من الفضاء علامة أيديولوجية انفتحت على مسارات التأويل بخاصة عندما كانت الثنائيتان هما المسيّر الأساس لتشكيل الفضاءات في الرواية.

خاتمـــــــــــــــة:

لقد حاولنا في هذا البحث مقاربة تمظهر الايديولوجيا والوقوف على وضعيات اشتغالها، وعلى حالات تشكلها في النصوص السردية العربية المعاصرة، من خلال قراءة ثلاثة نصوص روائية جديدة، هي

خاتـــــمـــــــة

على التوالي: كراف الخطايا، عمارة يعقوبيان وإذ سعرت، وبعد تتبعنا لمسارات متباينة في قراءة الإرغامات الأيديولوجية، توصلنا إلى أن البرامج السردية تعمل –من أجل تحيين أيديولوجيتها المسبقة– على تكثيف التسنينات الهيرمينوطيقية، من خلال توظيف كل ما يتعلق بمكونات النص السردي (اللغة، الأساليب، عناصر السرد) بحيث تمثل تلك التسنينات تحيينات لأيديولوجيا الكتابة المسبقة، وتشتغل على رسم حدود صارمة لعالم

تأويلي يمثل مسارات قارة يدور في فلكها فعل المشاركة التلقياتية، بهدف تقليل وتحجيم السيميوزيس التأويلي، إلا أنّ أهم ما يمكن الوصول إليه في هذا المضمار هو أنّ عالم التأويل عصي عن التحقيق؛ لأن كل الإرغامات تبقى نسبي نسبية التحقق، وأن رسم العالم التأويلي يبقى رسما باهتا، فاللغة لا يمكن تطويعها وايديولوجيتها لا يمكن أن تكون إرغامات واعية تماما، باعتبار الأسلوب يتخطى قدرة الكاتب على تطويعه، وتغدو أيديولوجية التشكيل كاشفة لمقصدية وبرامج غير معلنة للكاتب.

كما يمكن –في هذه المرحلة– تقديم نتائج تتعلق بالمنهج المعتمد في مقاربة أيديولوجيا النص السردي، وأخرى تتعلق بالجانب التطبيقي، نفصلها فيما يلي:

- يتسع الدرس السيميائي لدراسة الأيديولوجيا، وهو توجه يتسم بالجدة بالنظر إلى اعتماد المنهج السيميائي على مفاهيم العلامة اللغوية وغير اللغوية، والتي لا توجد من غير حمولة أيديولوجية، تتمظهر عبر النصوص بمظاهر شتى.

- مكننا الدرس السيميائي من معرفة شاملة للنص السردي من خلال المداخل الثلاث التي اعتمدناها في مقاربة النصوص؛ حيث شكلت عناصر السرد من لغة وفضاء وشخصيات تسنينات هيرمينوطيقية، مكّنت – من خلال انفتاحها كعلامات– من

إلقاء ظلال التأويل وانفتاحه على القراءة، وبالتالي القدرة على الانفلات من أيديولوسجيا الكتابة.

- اشتغل الأسلوب السردي في رواية (كراف الخطايا) على إضفاء طاقة تعبيرية جديدة، من خلال إقتحام السارد عالم السرد، على الوحدات اللغوية، هذه الطاقة الجديدة هي الوظائف الأيديولوجية للوحدات اللغوية.

- الترسيمة العاملية نسبية التحقق ولم تكن فقط لآداء وتحقيق برنامج العلاقات المؤسسة للحدث الروائي في (كراف الخطايا) وإنّما كانت ترسيمة مصرح بها في ثنايا السرد تصريحا مباشرا؛ الأمر الذي قدمها على أنها تحيين آلي لبرنامج أيديولوجي مُسبق، يعمل على تأثيث عالم تأويلي يهدف إلى تقزيم حجم السيميوزيس.

- قراءة الشخصية السردية في الرواية عصية على تنميطها في برامج تأويلية محدّدة المعالم؛ فقد أثبتت آليات تحوّل الشخصية السردية في رواية عمارة يعقوبيان- من السرد الروائي إلى السرد السينمائي- انفتاح القراءة على أدلجة اتشكيل المقررة في الجنس الأدبي؛ بمعنى أن شخصية (طه الشاذلي) على الرغم من محاولة جعلها إرغاما أيديولوجيا لمواءمة البرنامج المعد سلفا إلا أنها في الرؤية السينمائي، ومن خلال إضافة آليات تخص السرد السينمائي المعتمد أساسا على الأيقونة Icon، انفتحت على قراءات تأويلية ليست بالضرورة تلك التي قدّمها السرد الروائي.

- اشتغلت الفضاءات في رواية (إذ سعّرت) على تحقيق برنامج أيديولوجي، وتعمل من خلال ثنائية (الحضور والغياب) على تقديم الفضاء الأساسي (العراق)، فلم تكن إلا تسنينات وإرغامات أيديولوجية لتحقيق البرنامج غير المعلن.

إنّ هذه النتائج التي توصلنا إليها تفتح آفاقا لأسئلة أخرى، أسئلة تتعلق بمفهوم الأيديولوجيا وإمكانات مقارباتها عبر وسائط لسانية نسقية وسياقية، وكذلك أسئلة تتعلق بالمنهج السيميائي وقدرته على كشف أيديولوجيا الكتابة من خلال قراءة العلامة قراءة انفتاحية.

قائمة المصادر والمراجع

قائ
مة
الم

صادر والمراجع:

القرآن الكريم:

1-سورة النساء، الآية 74.

المصادر:

2-الأسواني علاء، عمارة يعقوبيان، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط.7، 2005

3-الجاحظ أبو عثمان، البيان والتبيين، دار الفكر للجميع، بيروت، 1967 /ج1.

4-العزي فائزة، إذ سعّرت (رواية)، دار فكرة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010.

5-لحيلح عبد الله عيسى، كراف الخطايا،مطبعة المعارف، عنابة، الجزائر، ط1،2002

المراجع باللغة العربية:

6-إبراهيم السيد ، نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي لمعالجة القصة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998.

7-إبراهيم زكريا، مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، الفجالة، مصر، دت، دط،

8- اسكندر غريب ، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ط1، 2002.

9-البازعي سعد - الرويلي ميجان، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت -الدار البيضاء، ط4، 2005.

10-بحراوي حسن ، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط .1، 1990.

11- البحراوي سيد، علم اجتماع الأدب، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط، 1، 1992.

12- البحيري سعيد حسن، علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات،الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1997.

13- بلحسن عمار، الأدب والأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1984.

14- بن مالك رشيد ، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.

15- بن مالك رشيد، السيميائية أصولها وقواعدها، تقديم عز الدين بن مناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.

16- بنكراد سعيد، النص السردي: نحو سيميائيات للأيديولوجيا، دار الأمان، المغرب، ط.1، 1996.

17- بوشفرة نادية، مباحث في السيمائيات السردية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، 2008.

18- بوعلي عبد الرحمان، عناصر أولية لمقاربة سيميو/سوسيولوجية النص الشعري، في العرب والفكر العالمي، بيروت، عدد1، 1988.

19- ثاني قدور عبد الله ، سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دت، دط.

20- الجيار مدحت، النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء الإسكندرية، مصر، 2001.

21- الحداوي طائع ، سيميائيات التأويل: الإنتاج ومنطق الدلالة، المركز الثقافي العربي بيروت- الدار البيضاء، ط1، 2006.

22- حساني أحمد، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

23- حسين سليمان، مضمرات النص والخطاب، إتحاد كتاب العرب، دمشق، 1999.

24- محمد نديم خشفة، المنهج البنيوي لدى غولدمان، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1997.

25- الخطيب محمد كامل، الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

26- خليل إبراهيم محمود ، النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2007.

27- خليل إبراهيم محمود، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1.دت

28- الزبيدي مرشد ، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1997.

29- سحلول حسن مصطفى ، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

30- العروي عبد الله، مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط7، 2003.

31- عزام محمد ، النص الغائب:تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.

32- عزام محمد ، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005

33- عزام محمد، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب،2005.

34- عيلان عمرو، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ط.1، 2001.

35- فضل صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.

36- القاسم سيزا ، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1984.

37- القاسم سيزا، مشكلة الجمال الفني في جماليات المكان، مجموعة عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2 ،1988.

38- قباري محمد إسماعيل، قضايا علم الاجتماع المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، دت.

39- لحميداني حميد ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء،ط3 ،2000.

40- لحميداني حميد، النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط1، 1990.

41- مرتاض عبد المالك ، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998 .

42- مرتاض عبد الملك ، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط1، 2007.

43- مرزوق سمير - شاكر جميل ، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، دط، 1985.

44- المسيري عبد الوهاب محمد، الأيديولوجية الصهيونية: دراسة حالة في علم اجتماع المعرفة، سلسلة عالم المعرفة, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1983.

45- مصطفى عادل ، مدخل إلى الهيرمينوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

46- مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء-بيروت، ط4، 2005.

47- مندور محمد ، معارك أدبية، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، دط، دت، ص10.

48- ناصف مصطفى، اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995.

49- نواري سعودي أبو زيد، الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، عين مليلة، ط1، 2007.

50- هياص خليل شكري ، فاعلية العتبات في قراءة النص الروائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005

51-وادي طه ، الرواية السياسية، دار النوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 2003.

52- يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2001.

53- يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي: النص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء،ط1، 1988.

المراجع المترجمة:

54- إيكو أمبرتو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء،ط1، 2000.

55- إيكو أمبرتو ، القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1996.

56- إيليزيو فيرون ، عشر ملاحظات حول سيميائيات الأيديولوجيا، ترجمة كمال التومي، مجلة علامات، المغرب، عدد12، 1996.

57- باختين ميخائيل، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1 ، 1988.

58- باشلار غاستون ، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، مطبعة مجد، بيروت، ط4، 1996.

59- بيوتي جان مارك ، فكر غرامشي السياسي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1975.

60- تودوروف تزفيتان ، مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

61- توسات برناد ، ما هي السيميولوجيا، ترجمة محمد نظيف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 1991.

62- دولودال جيرار ، السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، مطبعة النجاح الجديدة (البيضاء)، ط1، 2000.

63- ريكور بول، محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط1، 2001

64- زيما بيير، النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991.

65- سعيد إدوارد ، العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2000.

66- كورتيس جوزيف ، سيميائية اللغة، ترجمة: جمال حضري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010.

67- لوتمان يوري ، مدخل إلى سيميائية الفلم، ترجمة نبيل الدبس، ورزارة الثقافة، دط 2001.

68- مارتيني أندريه ، مبادئ اللسانيات، ترجمة أحمد الحمو، المطبعة الجديدة، دمشق، 1985.

69- مكدونيل ديان ، مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2001

70- هامون فيليب ، سيميولوجية الشخصية السردية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام ، الرباط، دط، 1990.

71- ويلك ريني - أورين أوستن ، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، دت، دط.

المراجع باللغة الأجنبية:

72- De Saussure Ferdinand, cours de linguistique générale, Edition Talantakit, Béjaia, Algerie, 2002.

73- Iberraken Mahmoud, Sémiologie du cinéma : Méthodes et analyses filmiques , Alger , OPU, 2006.

74- Lehingue Patrick, Le discours Giscardien, discours et idéologie CURAP, Université de Picardie, France, 1980.

75- Machery Pierre, pour une theorie de la production littéraire ; maspero ; paris, 1966.

مقالات الدوريات والمجلات:

76- إلسبرغ ياكوف ، المنحى السوسيولوجي في النقد الأدبي، ترجمة نوفل نيوف، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد1، 1978.

77- إيزر فولفغانغ ، التفاعل بين النص والقارئ، ترجمة الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سال، فاس، المغرب، عدد7، 1996.

78- بودبالة الطيب - جاب الله السعيد ، الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، عدد 7، 2005.

79- الجيلالي أحلام ، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، مجلة الموقف الأدبي ،دمشق، العدد 365، سبتمبر 2001 .

80- طعمة أنطوان ، السيميولوجيا والأدب، مجلة عالم الفكر، مجلد 24، ع 3، 1996.

81- عروي محمد إقبال ، السيميائيات وتحليلها، عالم الفكر، مجلد 24، عدد3، 1996.

82- عزام محمد ، مقاربة سيمائية لقصيدة عربية، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، سوريا، عدد تموز 243، 1991.

83- عقار عبد الحميد ، وضع السارد في الرواية المغربية، مجلة دراسات أدبية ولسانية عدد1، فاس، المغرب، 1985.

84- غريماس، السيميائيات السردية: المكاسب والمشاريع، ترجمة سعيد بنكراد، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب،عدد918، 1988 .

85- فاخوري عادل ، حول إشكالية السيميولوجيا (السيمياء)، مجلة عالم الفكر، مجلد 24، ع 3، 1996.

86- المطوي محمد الهادي ، في التعالي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، تونس، عدد 32، 1997 .

المعاجم والموسوعات:

87- Encyclopédie Encarta, 2007, [DVD], Microsoft, Golden Tec, 4 CDS, 4.7GB,sp 120 min

88- Quitout Michel, al-lassin : Petit dictionnaire des termes des sciences du language, l'harmattan, paris, 2000.

89- Encyclopedie,Agora 10/12/2005 ,http//www.agora.qe.ca/mot.nsf/dossier/ideologie

المواقع الإلكترونية:

90- بدر فاطمة ، السرد السينمائي، الرواية والفنون المجاورة،2009/11/02

http://almadapaper.net/paper.php?source=akbar&mlf=interpage&sid=16211

91- بنكراد سعيد ، المصطلح السيميائي، الأصل والامتداد، 2007/02/03

92- بوبيش عز الدين ، في نظرية السرد وتحليل الخطاب، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، عدد 380، 2002، 2004/01/01

WWW.amu_dam.org/mokifadaby/ind_mok380

93- دّقة بلقاسم ، علم السيمياء في التراث العربي، التراث العربي، 2005/07/01،

94- الربيعي ليث عبد الكريم ، لغة السرد في الفلم المعاصر، 2009/07/03 http://www.life-in-cinema.blogspot.com

95- الشاروط فراس عبد الجليل ، الرواية والسينما، مجلة الحوار المتمدن، عدد 966 سبتمبر 2004

http://www.ahewar.org/quest/send.asp?aid=23910

96- عبد مسلم طاهر ، أساليب السرد في الخطاب السينمائي، جريدة (الزمان) – العدد2197، 2005/08/25

http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=print&sid=10672

97- عبد مسلم طاهر ، السيناريو من الشكل الأدبي إلى النوع السينمائي، 2005/08/04،

http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=print&sid=10672

98- مبارك عدنان. الحوارية في علم الأدب، جريدة الزمان، العدد 1599 ، التاريخ 2003 - 9 - 1 http//www.azzaman.com/azzaman/articles 2008/09/09

99- علوان طاهر ، شعرية السرد السينمائي، مجلة سينما، 2003/05/04

http://dimension4future.blogspot.com/2007/09/blog-post.html

100-علي عباس خلف ، النسق السردي السينمائي، 2009/04/05

http://www.adabfan.com/cinema/549.html

101-العماري محمد ، الصورة واللغة، مقاربة سيميوطيقية، 2003/05/04

http://membres.multimania.fr/abedjabri/n13_09omari.htm

102-الفيصل سمر روحي ، بناء المكان الروائي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، عدد306 ، 1996. www.awu-dam.org/mokifadaby/ind-mokif306.htm.1/1/2004

103-قطوس بسام موسى ، سيمياء العنوان، 2006/05/05 .www.alrawya.com/tajarib_magalat

104-كريس غونتر Gunther Kress، النص و الخطاب، عادل الثامري 2006/05/04 http://www.doroob.com/?p=7763

105-مبارك عدنان. الحوارية في علم الأدب. http//www.azzaman.com/azzaman/articles/2003/09/09

106-مجيد ماهر ، البناء العلامي للشخصية السينمائية،2009-07-03 www.ahewar.org/debat/show/art

107- محفوظ عبد اللطيف ، بعض آليات تحويل النص الروائي إلى شريط سينمائي، منتدى المقة، فضاءات سردية، 2009/04/22 www.elaqah.net/vb/showthread.php?p=841

108-المقبل، مدونات البوابة، ما المقصود بالسيناريو، 2007/09/30 http://blogs.albawaba.com/almogbil/65426/2007/09/30/7470

1

109-موسوعة المقاتل، الفيلم السينمائي، 2000/12/02، http://www.moqatel.com/openshare/Behoth/Fenon-Elam/Founoun/sec052

110-النويري عماد ، العلاقة بين الرواية والفيلم، 2005/08/04 http://cinematechhaddad.com/cinematech/cinematech_special/cinematech_special_f.htm

111-واصل عصام ، قراءة سيميائية في "نصف امرأة مؤقتا" للقاص هشام محمد، 2008/12/12 http://esamwasel.maktoobblog.com/xmlrpc.php

112-يقطين سعيد ، نظريات السرد وموضوعاتها: في المصطلح السردي، 2004/10/10 www.yaktin_said.com

113-يقطين سعيد ، نظريات السرد وموضوعاتها، مجلة علامات، مكناس، المغرب، عدد6، 1996، 2003/01/01، WWW.saidbengrad.free.fr/al/index.html

114- David Hart, Destutt de Tracy (1754-1836): An Annotated Bibliography

http://oll.libertyfund.org/index.php?option=com_content&task=view&id=41&Itemid=259 1/1/2010

115- Karl Mannheim, Idéologie et utopie (Une introduction à la sociologie de la connaissance) Traduit par Pauline Rollet, Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, bénévole Cégep de Chicoutimi Qubec. 2003 http://pages.infinit.net/sociojmt.

116-Marcel RIOUX "Remarques sur les concepts de vision du monde et de totalité, Un document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, bénévole Cégep de Chicoutimi, Québec12/2006 http://classiques.uqac.ca/

117-Vincent Gregory, Ideology,2004-02-02 http://xlab.club.fr/ideo.html

فهرس البحث

فهرس حث:

الفصل الثاني:

الأيديولوجيا والسرد الروائي: نحو تصور سيميائي

الباب الثاني: الإرغامات الأيديولوجية في الكتابة الروائية العربية– مقاربات تطبيقية–

الفصل الأول:

التسنين الأيديولوجي وسلطة السرد في رواية(كراف الخطايا)لعبد الله عيسى لحيلح.

الفصل الثاني: الأيديولوجيا وسيرورة التدلال في السرد، عمارة يعقوبيان نموذجا

-مقاربة تحول السرد الروائي إلى سرد سينمائي-

الفصل الثالث: التسنين الأيديولوجي وتشكيل الفضاء الروائـــي

رواية -إذ سعّرت- فائزة العزي نموذجا